

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN
OPLEIDING COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN

‘A DARKER PERSPECTIVE’

De cinema van Spike Lee vanaf 1994

Promotor : Prof. Dr. W. HESLING
Verslaggever : S. MALLIET

VERHANDELING
aangeboden tot het verkrijgen
van de graad van
Licentiaat in de
Communicatiewetenschappen
door
Thomas BOONEN

academiejaar 2005-2006

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN
OPLEIDING COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN

‘A DARKER PERSPECTIVE’

De cinema van Spike Lee vanaf 1994

Promotor : Prof. Dr. W. HESLING
Verslaggever : S. MALLIET

VERHANDELING
aangeboden tot het verkrijgen
van de graad van
Licentiaat in de
Communicatiewetenschappen
door
Thomas BOONEN

academiejaar 2005-2006

INHOUD

VOORWOORD.....	5
INLEIDING.....	6
I. INHOUDELIJKE ANALYSE.....	9
1. Inleiding.....	9
2. Analyse.....	10
2.1. Raciale aspect.....	10
2.1.1. Crooklyn: Een zwart gezin in de jaren '70.....	10
2.1.2. Clockers: 'Another stain on the sidewalk'.....	12
2.1.3. Girl 6: Het blanke schoonheidsideaal.....	14
2.1.4. Get On The Bus: 'The brothers gonna work it out'.....	17
2.1.5. He Got Game: Het belang van educatie.....	22
2.1.6. Summer Of Sam: Aanpassen of oprassen.....	23
2.1.7. Bamboozled: Zwart/wit-televisie.....	25
2.1.8. 25th Hour: Oproep tot verdraagzaamheid.....	30
2.1.9. She Hate Me: 'Hi-Tech lynching'.....	31
2.1.10. Inside Man: 'It's a fucking Arab!'.....	33
2.1.11. Besluit.....	34
2.2. De media.....	36
2.2.1. Crooklyn: 'Turn that tv off!'.....	36
2.2.1.1. De behandeling van de media.....	36
2.2.1.2. Ontvangst in de media.....	38
2.2.2. Clockers: 'Rap, drugs & videogames'.....	39
2.2.2.1. De behandeling van de media.....	39
2.2.2.2. Ontvangst in de media.....	40
2.2.3. Girl 6: 'The reality of this business is taking off you shirt'.....	41
2.2.3.1. De behandeling van de media.....	41
2.2.3.2. Ontvangst in de media.....	42
2.2.4. Get On The Bus: 'Rap, rape, rob and riot'.....	43
2.2.4.1. De behandeling van de media.....	43

2.2.4.2. Ontvangst in de media.....	44
2.2.5. He Got Game: 'If it's in the papers, it must be true'	45
2.2.5.1. De behandeling van de media.....	45
2.2.5.2. Ontvangst in de media.....	47
2.2.6. Summer Of Sam: 'There are 8 million stories in the naked city. This is one of them.'	48
2.2.6.1. De behandeling van de media.....	48
2.2.6.2. Ontvangst in de media.....	50
2.2.7. Bamboozled: 'Feed the idiot box'	51
2.2.7.1. De behandeling van de media.....	51
2.2.7.2. Ontvangst in de media.....	52
2.2.8. 25th Hour: Focus op het individu.....	53
2.2.8.1. De behandeling van de media.....	53
2.2.8.2. Ontvangst in de media.....	54
2.2.9. She Hate Me: 'Sex and scandal always make frontpage news'	55
2.2.9.1. De behandeling van de media.....	55
2.2.9.2. Ontvangst in de media.....	56
2.2.10. Inside Man: 'Get rich or die trying'	57
2.2.10.1. De behandeling van de media.....	57
2.2.10.2. Ontvangst in de media.....	58
2.2.11. Besluit.....	60
2.3. Zwarte cultuur.....	62
2.3.1. Crooklyn: 'Soul Train' & 'Afro Sheen'	62
2.3.2. Clockers: 'Hip Hop Hooray!'	63
2.3.3. Girl 6: Blaxploitation.....	64
2.3.4. Get On The Bus: 'Black Power!'	66
2.3.5. He Got Game: 'Black men can jump'	67
2.3.6. Summer Of Sam: 'The summer of Reggie'	68
2.3.7. Bamboozled: 'Look at all the brothers on the wall'	69
2.3.8. 25th Hour: Vreemde eend in de bijt.....	71
2.3.9. She Hate Me: Joe & Jackie.....	71
2.3.10. Inside Man: 'My main man, 50 Cent'	73

2.3.11. Besluit.....	73
2.4. Spike Lee & vrouwen.....	75
2.4.1. Crooklyn: 'Girl, you'll be a woman soon'.....	75
2.4.2. Clockers: 'It's a man's world'	76
2.4.3. Girl 6: 'Callgirls'.....	78
2.4.4. Get On The Bus: '...without the sisters'.....	80
2.4.5. He Got Game: 'Oh mother, where art thou?'.....	81
2.4.6. Summer Of Sam: De vrouw achter de man.....	82
2.4.7. Bamboozled: 'Puppets on a string'.....	83
2.4.8. 25th Hour: 'The Untrustables'?.....	85
2.4.9. She Hate Me: 'He's gotta have it'.....	87
2.4.10. Inside Man: 'It's a <i>White</i> world'.....	88
2.4.11. Besluit.....	89
II. FILMISCHE ANALYSE.....	91
1. Inleiding.....	91
2. Analyse.....	91
2.1. Mise-en-scène.....	91
2.1.1. Crooklyn.....	92
2.1.2. Clockers.....	96
2.1.3. Girl 6.....	99
2.1.4. Get On The Bus.....	102
2.1.5. He Got Game.....	104
2.1.6. Summer Of Sam.....	107
2.1.7. Bamboozled.....	109
2.1.8. 25th Hour.....	112
2.1.9. She Hate Me.....	115
2.1.10. Inside Man.....	117
2.1.11. Besluit.....	119
2.2. Camera.....	121
2.2.1. Crooklyn.....	121
2.2.2. Clockers.....	122

2.2.3. Girl 6.....	124
2.2.4. Get On The Bus.....	126
2.2.5. He Got Game.....	127
2.2.6. Summer Of Sam.....	129
2.2.7. Bamboozled.....	131
2.2.8. 25th Hour.....	133
2.2.9. She Hate Me.....	136
2.2.10. Inside Man.....	137
2.2.11. Besluit.....	139
2.3. Geluid.....	140
2.3.1. Crooklyn.....	141
2.3.2. Clockers.....	142
2.3.3. Girl 6.....	144
2.3.4. Get On The Bus.....	145
2.3.5. He Got Game.....	146
2.3.6. Summer Of Sam.....	147
2.3.7. Bamboozled.....	148
2.3.8. 25th Hour.....	149
2.3.9. She Hate Me.....	150
2.3.10. Inside Man.....	151
2.3.11. Besluit.....	152
III. ALGEMEEN BESLUIT.....	153
IV. REFERENTIES.....	161
V. FILMOGRAFIE.....	175
VI. BIJLAGEN.....	178

VOORWOORD

Het schrijven van deze eindverhandeling was een omvangrijk werk dat ik zonder de gewaardeerde hulp van bepaalde personen nooit tot een goed einde zou hebben gebracht. Deze personen wil ik in dit voorwoord speciaal bedanken.

Eerst en vooral wil ik mijn promotor, professor Dr. Hesling, bedanken voor de begeleiding van deze eindverhandeling. Zijn tips, opmerkingen en opbouwende kritiek hebben mij geholpen bij het uitwerken van dit onderwerp. Maar ook zijn gedrevenheid en zijn kennis van het vakgebied, die hij tijdens de lessen overbracht op de studenten, hebben mij geïnspireerd om ook in de toekomst de audiovisuele wereld verder te ontdekken.

Vervolgens wil ik de medewerkers van het Mediacentrum en van het Koninklijk Belgisch Filmarchief, en ook Guy Moors, Iris en Greet bedanken voor het ter beschikking stellen van hun infrastructuur. Mijn dank gaat ook uit naar videotheek Videocorner in Kessel-Lo voor de uitstekende service en hun grote filmaanbod.

Joris, Jonas, Stijn en Mario wil ik bedanken voor de inspirerende discussies die leidden tot de keuze van dit interessante thema. Ook mijn oude kotgenoten, Marian, Nele, Michiel en de anderen wil ik hier bedanken voor de nodige afleiding op de juiste momenten.

Verder wil ik ook mijn ouders bedanken die mij de kans hebben gegeven om aan deze studie te beginnen. De aanmoedigen en interesse van hen en van de andere leden van mijn familie (Dieter, Eefje, Liesbeth, Hans, Senne, Karolien en Kristof), zorgden voor de nodige motivatie om mijn studietraject en deze verhandeling tot een goed einde te brengen.

Tot slot wil ik mijn vriendin Eva bedanken voor de steun die ze mij gaf en het geduld dat ze toonde tijdens moeilijke momenten. Zonder haar deskundige advies zou deze tekst niet zijn wat hij uiteindelijk is geworden.

INLEIDING

'All directors are storytellers, so the motivation was to tell the story / wanted to tell. That's what I love,' zei Spike Lee ooit (Baxter, 12.04.1999). Dit citaat beschrijft meteen het belang van de hoofdvraag die deze eindverhandeling zal trachten te beantwoorden: in welke mate vertelt Spike Lee met zijn films een eigen verhaal en wat is er zo bijzonder aan dit verhaal?

De titel van deze eindverhandeling komt uit een citaat van het personage John Jeffries (gespeeld door Lee zelf) in de film *Summer Of Sam*. Nieuwsreporter Jeffries gaat naar een zwarte wijk in New York om de inwoners te interviewen over de seriemoordenaar David Berkowitz. Hij begint zijn verslag met de woorden: 'I'm here in the predominantly black neighbourhood of Bedford-Stuyvesant in Brooklyn, New York, to get a darker perspective'. Dit citaat is een goede omschrijving van Lee's werk, dat een 'zwarte' kijk geeft op de Amerikaanse samenleving.

Sinds het begin van zijn carrière staat de Afro-Amerikaanse regisseur Spike Lee bekend om zijn sociaal bewogen films die kaderen in de moderne samenleving in de Verenigde Staten. Lee maakte zijn debuut met de low-budget film *She's Gotta Have It* in 1986, een film die het onverwacht goed deed aan de box-office. In 1988 volgde dan zijn tweede film, *School Daze*, over het leven aan een zwarte universiteit. Lee brak echter pas echt goed door in 1989 met zijn spraakmakende *Do The Right Thing*, die voor heel wat controversie zorgde bij pers en publiek en op dit moment wordt beschouwd als één van de belangrijkste films van de afgelopen jaren. In 1990 maakte Lee vervolgens *Mo' Better Blues* en in 1991 *Jungle Fever*. Met *Malcolm X* maakte Lee in 1992 een droom waar: het leven van één van zijn grote voorbeelden, de zwarte leider Malcolm X, verfilmen. Het budget van 35 miljoen dollar stond in schril contrast met de 'schamele' 175.000 dollar die *She's Gotta Have It* had gekost. Voor een diepere analyse van deze films verwijs ik u graag door naar 'De Cinema Van Spike Lee', de eindverhandeling die Nadja Willekens in 1994 schreef tot het verkrijgen van de graad van Licentiate in de Communicatiewetenschappen. Mijn

eindverhandeling pikt de draad op in 1994 en behandelt de films van Lee tot 2006.

De keuze voor het onderwerp van deze verhandeling, de cinema van Spike Lee, is gegroeid uit de werkzaamheden aan een paper over Lee's film *Clockers*. De specifieke stijl die in de film werd gehanteerd, in combinatie met de harde maar realistische visie die Lee hierin verwerkte, wekte mijn interesse in het werk en leven van de regisseur. Na een korte verdieping in een aantal van zijn belangrijkste films kwam ik tot het huidige onderwerp.

Met deze verhandeling wil ik trachten om een beeld te geven van het werk van Lee. Ik zal me daarom focussen op een tweeledige analyse van de geselecteerde werken. Het eerste deel van deze verhandeling omvat een diepere inhoudelijke ontleding van het werk van Lee, op basis van een aantal specifieke thema's. In deel II zal het werk van Lee onderworpen worden aan een meer technische analyse, met aandacht voor de cameratechnieken, belichting, geluid en de 'mise-en-scène'. Een kort overzicht van de inhoud van de verschillende films en de meest opmerkelijke productieaspecten is te vinden in de bijlagen, achteraan in dit werk.

In dit werk is bewust gekozen om elk deel apart te bespreken per film. Door deze specifieke werkwijze willen we de nadruk leggen op hoe de verschillende thema's telkens anders worden ingevuld in de films. In het besluit op het einde van elk hoofdstuk zullen de verschillende films dan met elkaar in verband gebracht worden, en zullen de opmerkelijkste bevindingen worden samengevat.

De aandacht in dit werk zal voor het grootste stuk gelegd worden op analyse, waarbij bestaande literatuur zal betrokken worden om bepaalde bevindingen en theses te bevestigen of er een andere kijk op te geven. Op basis van deze twee analyses zal op het einde getracht worden om een antwoord te geven op een aantal specifieke vragen en stellingen.

De eerste vraag die deze verhandeling zal proberen te beantwoorden, peilt naar de persoonlijke inbreng van Lee in zijn werk. Bij het beantwoorden van deze vraag zal nagegaan worden hoe Lee zijn persoonlijke stempel drukt op de door hem geregisseerde films en in welke mate de films beïnvloed werden door Lee's eigen visie. Ook zal er gelet worden op

eventueel terugkerende stijlkenmerken en inhoudelijke aspecten die de werken van Lee onderscheiden.

Vervolgens zullen ook de mogelijke externe invloeden op de films, zoals culturele, sociale en historische factoren, worden besproken. Het is niet ondenkbaar dat de afbeelding van bepaalde personages of onderwerpen in de films beïnvloed werden door historische gebeurtenissen of de actualiteit.

Daarnaast zal dit werk ook proberen na te gaan of er sprake is van een evolutie in de behandelde films. De relatief grote tijdsperiode (12 jaar) en de hoeveelheid films die in deze periode werden gemaakt door Lee (10 films) doen vermoeden dat de filmstijl van Lee enige evolutie heeft ondergaan.

Op basis van het antwoord op de bovenstaande vragen zal de hoofdvraag van deze verhandeling behandeld worden, namelijk de vraag naar het auteurschap. Er zal nagegaan worden in welke mate we Spike Lee kunnen beschouwen als een auteur en welke factoren hiertoe bijdragen.

Tot slot moet nog opgemerkt worden dat Lee's meest recente film, *Inside Man*, pas in de zalen kwam toen dit werk reeds volop in ontwikkeling was, op 12 april 2006. Om een zo goed mogelijk beeld te geven van het werk van Lee in de afgebakende periode, is ook deze laatste film nog in de verhandeling betrokken. Bepaalde analyses van deze film zullen hierdoor echter wat minder uitgebreid zijn dan die van de andere films. Toch is er getracht om ook uit deze film de belangrijkste aspecten naar voren te halen.

I. INHOUDELIJKE ANALYSE

1. Inleiding

In dit deel zullen de films van Spike Lee aan een inhoudelijke analyse onderworpen worden om zo tot een beeld te komen van hoe de verschillende films zijn opgebouwd en hoe ze zich tegenover elkaar verhouden. Deze analyse zal worden uitgevoerd aan de hand van vier grote thema's, zijnde:

- Het raciale aspect
- De media
- Zwarte cultuur
- Spike Lee & vrouwen

De keuze van deze vier hoofdthema's is gebaseerd op de belangrijkste thema's die steeds terugkeren in het oeuvre van Spike Lee. Deze thema's zullen besproken worden voor elk van de tien films van Lee die in deze verhandeling aan bod komen. Op die manier zal er getracht worden om een duidelijk beeld te scheppen van hoe de films van Lee enerzijds vaak sterk overeenkomen wat de inhoud betreft, maar dat ze anderzijds toch elk als een nieuw en uniek werk moeten beschouwd worden. In deze analyse zullen ook vaak voorkomende kritieken op Lee's werk, die meestal te maken hebben met aspecten die aan één van deze vier thema's te verbinden zijn, betrokken worden. Ook zal bij de analyse speciale aandacht besteed worden aan een aantal belangrijke punten, zoals de historische context van de behandelde onderwerpen, de vergelijking met de klassieke Hollywoodfilm en het filmische genre.

Deze inhoudelijke analyse zal op het einde van de verhandeling moeten bijdragen tot het oplossen van de verschillende vragen die in de inleiding werden vooropgesteld.

2. Analyse

2.1. Raciale aspect

Als eerste inhoudelijke thema zullen we de raciale thematiek van Lee's films bespreken. De keuze van dit thema lijkt voor de hand te liggen, aangezien Lee erom bekend staat in zijn films steeds de raciale verhoudingen in de maatschappij te bestuderen en aan te kaarten. Vanaf zijn eerste film, *She's Gotta Have It*, over zijn meesterwerk *Malcolm X* tot aan zijn meest recente film, *Inside Man*, heeft Lee steeds getracht om dit thema in zekere mate in het verhaal te betrekken. In het volgende hoofdstuk zal een overzicht gegeven worden van hoe Lee dit thema in de verschillende films aansnijdt.

2.1.1. Crooklyn: Een zwart gezin in de jaren '70

Crooklyn is Spike Lee's eerste film na de spraakmakende *Malcolm X* van 1992. Het lijkt erop dat Lee na een reeks van controversiële films met als belangrijkste thema raciale verhoudingen - *She's Gotta Have It* (1986), *School Daze* (1988), *Do The Right Thing* (1989), *Mo' Better Blues* (1990), *Jungle Fever* (1991) en *Malcolm X* (1992) - met *Crooklyn* een andere, minder controversiële weg inslaat. Ondanks het feit dat ook deze film zich grotendeels afspeelt in een zwarte wijk in New York, is het thema racisme veel minder expliciet aanwezig dan in Lee's eerdere werk. Met *Crooklyn* wilde Lee naar eigen zeggen een film maken over en voor kinderen (Bollag & Detassis, 1995, p. 10).

Crooklyn is vooral een familiefilm die een weergave is van de mooie en minder mooie kanten van het leven van een familie in een zwarte buurt in de jaren '70. Dat de film vooral voor kinderen bedoeld was, verklaart voor een groot stuk waarom Lee in deze film geen zware politieke of sociale thema's aansnijdt. Alleen het stuk waarin de kleine Troy bij haar Tante Song en Oom Clem op bezoek gaat, kan in zekere mate geïnterpreteerd worden als een verwijzing naar raciale verhoudingen. Tante Song en Oom Clem wonen

buiten de stad en behoren tot de rijke middenklasse. Zij lijken, zoals ook Vinuesa (1997, p. 111) vaststelt, tot een ander ras te behoren. De manier waarop ze neerkijken op de familie Carmichael en hoe ze de typisch zwarte kenmerken van Troy trachten te veranderen (ze willen dat ze kleedjes draagt in plaats van vrijetijdskleding en ze maken haar haar steil), zorgen ervoor dat de kijker het gevoel krijgt dat ze een weerspiegeling zijn van de blanke middenklasse. Deze zisprong in de film was volgens Stone (z.d.) een wat vergezochte manier om de raciale thematiek in het verhaal te betrekken, en zou de film nog onoverzichtelijker maken dan hij al was.

Ook de manier waarop de dood van Carolyn Carmichael, de moeder van het gezin, wordt weergegeven in de film, kan gezien worden als een kritiek op de stereotiepe weergave van zwarten in Hollywood. In de doorsnee Hollywood-film wordt de dood van zwarten vaak enkel op een spectaculaire manier afgebeeld, zonder gevoelens en tijd voor rouw. In *Crooklyn* wordt de dood van Carolyn op een zeer integere manier getoond. Lee maakt ook tijd voor het afbeelden van de leegte die de dood van Carolyn achterlaat in het gezin en hoe de verschillende personages met de dood omgaan. Men kan *Crooklyn* dus interpreteren als een reactie van Lee op hoe zwarten behandeld worden in Hollywood (Hooks, z.d.).

Tot slot zitten er in *Crooklyn* ook nog een aantal korte verwijzingen naar de situatie in zwarte buurten in de Verenigde Staten. De enige blanke die in de buurt woont, verwijt de zwarte bewoners van de wijk tijdens een ruzie dat er nooit problemen waren 'voor zij [de zwarten] er aankwamen'. Hiermee wordt verwezen naar het ontstaan van geconcentreerde zwarte wijken, een fenomeen dat begon vanaf de jaren '20 en ook nu nog steeds zichtbaar is in de grote steden van de Verenigde Staten. Omdat er meer werk was, trokken veel zwarten tijdens de jaren '20 naar de grote steden. De blanken zagen hen echter niet graag komen en trokken weg uit wijken waar zwarten, of andere minderheden, gingen wonen. Op die manier werden de huizen er goedkoper en vormden zich de ook nu nog bestaande gesegregeerde wijken (Alkalimat, 2003).

Ook wordt er in *Crooklyn* kort verwezen naar de slavenhandel en de uitbuiting van zwarten op de plantages, een heikel punt in de Amerikaanse

geschiedenis. Dit gebeurt wanneer Carolyn Carmichael haar kinderen en haar man aanspoort om mee te helpen in het huishouden met de woorden 'This ain't no plantation and I am not a slave'.

2.1.2. Clockers: 'Another stain on the sidewalk'

Na de zachtmoedige *Crooklyn* waarin racisme een beperkte rol speelde, stortte Lee zich in *Clockers* weer helemaal op het problematische karakter van de situatie van zwarten in de buitenwijken van de Amerikaanse grootsteden. In *Clockers* koppelt Lee dit thema aan de drugsproblematiek en de gewelddadige sfeer die heerst in de arme, zwarte buurten. Waar Lee in zijn eerdere werk, zoals *Malcolm X* en *Do The Right Thing*, de oorzaak buiten de zwarte gemeenschap legt, legt hij in *Clockers* een deel van de verantwoordelijkheid voor de situatie in de zwarte gemeenschap zelf (Van Bergeijk, 01.1996).

Spike Lee schetst in *Clockers* de verschillende manieren waarop Afro-Amerikaanse jongeren in de fictieve Nelson Mandela-wijk in New York omgaan met de schijnbaar uitzichtloze situatie (Morris, 23.09.1995). Door deze verschillende manieren te tonen, probeert Spike Lee van *Clockers* meer te maken dan andere films in het genre van de 'hip-hop gangster'-film zoals *Menace II Society* (1993) en *Boyz N The Hood* (1991) (Aftab, 2005, p. 189).

Aan de ene kant van het spectrum toont *Clockers* de jonge drugsdealers die voor Rodney Little werken. Zij brengen hun dagen door op een bank in de wijk en verkopen crack aan iedereen die erom vraagt. In één scène zien we zelfs hoe één van de dealers crack verkoopt aan een zwangere vrouw. Deze jongeren aanvaarden de situatie waarin ze zitten en proberen er hun voordeel uit te halen, maar ze proberen niet uit de cirkel te ontsnappen. Aan de andere kant van het spectrum is er Victor Dunham, de broer van Strike. Hij heeft een opleiding gehad en werkt elke dag hard om zijn gezin te onderhouden en hoopt ooit uit 'the projects', zoals de zwarte woonwijken genoemd worden, te ontsnappen. Tussen deze twee in staat

Strike. Hij ziet in dat de situatie waarin hij zit niet goed is, maar lijkt er niet in te slagen om eruit te ontsnappen. De kleine Tyrone “Shorty” Jeter vormt in *Clockers* een symbool voor de jeugd. Zijn omgeving probeert hem te beschermen, maar hij wordt aangetrokken door de uitstraling van Strike en zijn collega’s. Het feit dat Victor, de enige die uit zijn situatie wil ontsnappen, hier niet in slaagt en met de jonge Tyrone de opvolging van de drugsdealers al klaar lijkt te staan, illustreert de vicieuze cirkel waarin de zwarte gemeenschap in *Clockers* zit. Dat Tyrone dezelfde weg op lijkt te gaan als Strike, wordt geïllustreerd door het uiterlijk van Tyrone dat steeds meer op dat van Strike gaat lijken (hij draagt exact dezelfde kleren, laat zijn haar kort knippen en drinkt hetzelfde chocoladedrankje als Strike).



fig. 1: De kleding van Strike



fig. 2: De kleding van Tyrone

In *Clockers* probeert Lee dus om een realistische weergave te tonen van het dagelijkse leven in de zwarte wijken. Hij laat zien hoe moeilijk het is voor sommige zwarten om het hoofd boven water te houden en hoe dit kan leiden tot geweld en drugmisbruik. Langs de andere kant wil Lee ook duidelijk maken dat hij het afkeurt dat sommigen deze moeilijke situatie aanroepen als een excuus om hun wangedrag goed te praten. De boodschap die Lee in *Clockers* wil meegeven, is dat iedereen moet instaan voor zijn eigen daden en verantwoordelijk is voor zijn eigen gedrag. *Clockers* vormt dus een kritiek op hoe moeilijk het leven voor sommige Afro-Amerikanen is, vooral door gebrek aan educatie en gelijke kansen, maar is tegelijk ook een kritiek op het gebrek aan inzet en motivatie om hun situatie te verbeteren. Zo probeert Lee een genuanceerd beeld te geven van de problemen in zwarte buurten in de Verenigde Staten.

De manier waarop de personages in *Clockers*, en dan vooral de agenten, omgaan met moord past in de kritiek van Lee op hoe geweld en

drugs ingeburgerd geraken in het dagelijkse leven in buurten als de Bronx. Wanneer het lichaam van Darryl Adams onderzocht wordt door de agenten doen ze dit op een heel luchtige manier, ze maken er grapjes over en lijken helemaal niet aangedaan. Ook wanneer op het einde van de film het lichaam van Scientific onderzocht wordt maken de agenten grapjes en horen we een agent zeggen: 'Another stain on the sidewalk'. Even later zegt een andere agent 'They should blow these projects to Timbuktu', waarop Larry Mazilli antwoordt 'Why bother? They kill themselves anyway, like one of those self-cleaning ovens. That's how those Nubians do it man. A cycle of shit'. In deze scènes zien we hoe moord en geweld een deel van het alledaagse leven lijken geworden in bepaalde buurten, en hoe de machthebbers er kennelijk niets aan willen veranderen.

Toch heeft Lee in *Clockers* ook een positieve boodschap willen stoppen. In de film leren we dat Strike gepassioneerd is door speelgoedtreintjes. Lee wilde met deze interesse in iets dat uit een heel andere wereld kwam dan de wereld waarin *Clockers* zich afspeelt doorheen de film een boodschap van hoop verwerken. De treintjes zijn een symbool voor de kinderlijke onschuld die Strike, ondanks zijn dagelijkse bezigheden, nog bezit. Ze symboliseren dat er nog hoop is voor Strike, hij heeft zicht op een betere wereld. Op het einde van de film zien we Strike op een trein stappen en wegrijden naar een onbekende bestemming. Hoewel de kijker niet weet hoe het met Strike zal aflopen, krijgt hij door deze scène toch het gevoel dat Strike ergens anders een nieuw en beter leven zal beginnen, weg van de drugs en het geweld (Aftab, 2005, p. 197).

2.1.3. Girl 6: Het blanke schoonheidsideaal

Ook in *Girl 6* laat Spike Lee het raciale thema niet onaangeroerd. In de kritiek op het huidige medialandschap die *Girl 6* duidelijk is, verwerkt Spike Lee ook kritiek op de plaats van de zwarte in dit medialandschap. Naast een kritiek lijkt *Girl 6* ook een waarschuwing voor jonge (zwarte) actrices om niet voor het 'snelle geld' te kiezen, maar hun carrière op een eerlijke manier uit

te bouwen. Tijdens haar opleiding die ze krijgt bij het telefoonseks-bedrijf wordt er op gehamerd dat de meisjes altijd, tenzij anders gevraagd door de beller, blank zijn. Enkel ondersteunende figuren in de fantasieën mogen zwart zijn. *Girl 6* zit daarenboven ook vol verwijzingen naar Dorothy Dandridge, de eerste zwarte actrice die ooit genomineerd werd voor de Oscar van beste actrice voor haar rol in *Carmen Jones* (1954). Deze verwijzingen naar het succes van Dandridge houden echter vooral een waarschuwing en een kritiek in. Dandridge zou haar eigen, zwarte persoonlijkheid hebben moeten wegcijferen om aan de top te geraken in het 'blanke Hollywood'. Het zou zelfs zo ver gegaan zijn dat ze op het einde van haar leven zwarte mannen verafschuwde (Hooks, 1996, p. 18). Ook hiernaar wordt verwezen in *Girl 6*, wanneer Judy op het einde de twee (zwarte) mannen in haar leven, Jimmy en haar naamloze ex-vriend, achterlaat om in Hollywood haar geluk te beproeven. Ook in het steeds wisselende uiterlijk van Judy kunnen we een symbool herkennen voor de manier waarop zwarten zichzelf moeten verloochenen om het in Hollywood te maken.

Spike Lee geeft in *Girl 6* ook kritiek op hoe zwarte vrouwen worden afgebeeld in films en op televisie. In verscheidene ensceneringen van bekende films of sitcoms toont Lee hoe zwarte vrouwen in het algemeen worden afgebeeld. In een parodie op *The Jeffersons*, een zwarte sitcom uit de jaren '70 en '80, zien we hoe een jonge zwarte vrouw afgeschermd wordt van aanbidders door haar vader. In een ander kort interval zien we Judy als Foxy Brown, het sexy hoofdpersonage uit de gelijknamige blaxploitation-film uit 1974. In een derde interval zien we Judy als Dorothy Dandridge in *Carmen Jones*. Elk van deze drie intervallen toont een manier waarop zwarte vrouwen worden voorgesteld: in het eerste wordt ze voorgesteld als een



fig. 3: *The Jeffersons*



fig. 4: *Foxy Brown*



fig. 5: *Carmen Jones*

hulpeloos personage dat bescherming nodig heeft, in het tweede is ze een overdreven actieheldin die mannen de les leest en in de derde is ze een vamp die alle mannen rond haar vinger windt (Hooks, 1996, p. 20).

De kritiek in *Girl 6* draait dus voor een groot deel om het blank schoonheidsideaal dat heerst in de media, en hoe dit voor zwarte vrouwen telkens weer een barrière vormt om succesvol te zijn. Wanneer Judy afspreekt met één van haar regelmatige bellers, zien we hoe deze van haar wegwandelt zodra hij opmerkt dat ze zwart is. Hier illustreert Lee de moeilijke situatie van zwarte vrouwen die moeten wedijveren met het blanke ideaal zonder zichzelf te verliezen. Het feit dat Spike Lee het in *Girl 6* lijkt op te nemen voor een betere representatie van vrouwen in de media is opvallend. Eén van de vaakst voorkomende commentaren op het werk van Lee is, naast het feit dat hij racistisch zou zijn, dat hij vrouwen op een minderwaardige manier afbeeldt in zijn films.

Maar ook minder opvallend komen raciale verhoudingen in *Girl 6* aan bod. Wanneer men de film grondig analyseert merkt men bijvoorbeeld op dat de belangrijkste zwarte personages (Judy, Jimmy en Judy's ex-vriend) het allemaal moeilijk hebben om het hoofd boven water te houden. Judy en Jimmy wonen in een donker appartementsgebouw en Jimmy kan nauwelijks zijn huur betalen. Judy's ex-vriend moet stelen in de supermarkt om te overleven. De hooggeplaatste personages in de film zijn bijna allemaal blank. Zo is er de blanke regisseur Q.T. waar Judy auditie doet in het begin van de film, de blanke baas van de stripclub waar Judy solliciteert en de blanke bazin van het eerste telefoonseks-bedrijf waar Judy solliciteert. Daarnaast zijn ook de mannen die naar de sekslijn bellen meestal hooggeplaatste blanke zakenlui. De enkele niet-blanken komen meestal niet zelfzeker en onsuccesvol over. Op deze manier toont Lee hoe in de Verenigde Staten van vandaag zwarten en andere minderheden vaak onderaan de ladder van de maatschappij staan, met weinig kans op beterschap.

2.1.4. Get On The Bus: 'The brothers gonna work it out'

In 1994 lanceerden Louis Farrakhan, de leider van de Nation of Islam, en dominee Benjamin Chavis Jr. een oproep gericht aan alle zwarte mannen van Amerika, beginnend met de volgende woorden:

We, as students and followers of the Honorable Elijah Muhammad, are calling on all able-bodied Black men to set aside a day, October 16, 1995, for an historic March on Washington to declare to the Government of America and the world (...) that we, as Black men, are ready to shoulder the responsibility of being the maintainers of our women and children and the builders of our communities.

Deze demonstratie, de "Million Man March" genoemd, vormt de context waarin Spike Lee's *Get On The Bus* zich afspeelt. De film volgt een bus met een twintigtal zwarte mannen die op weg zijn van South Central Los Angeles naar de Million Man March in Washington. Hoewel de groep de bijeenkomst uiteindelijk nooit zal bereiken en de Mars slechts kort, in de vorm van enkele archiefbeelden, aan bod komt in de film, kan toch worden gesteld dat *Get On The Bus* een zeer goede weergave is van de omvang en het belang van deze bijeenkomst.

De Million Man March is vanaf het begin gehuld geweest in een sfeer van polemiek. Hoewel een groot deel van de zwarte bevolking van de Verenigde Staten wel achter de boodschap van de mars stond, kon de organisator van de mars - Eerwaarde Louis Farrakhan - op minder sympathie rekenen. Farrakhan had in het verleden een zeer racistische reputatie opgebouwd door ongenueanceerde uitspraken over blanken, joden, Palestijnen, Vietnamezen, Koreanen en andere niet-zwarte bevolkingsgroepen (Bierbauer, 1995). Deze racistische reputatie werd onlosmakelijk verbonden met de hele mars, waardoor vele zwarte mannen voor een dilemma stonden: deelnemen aan de mars om de boodschap te ondersteunen of niet deelnemen om zo aan te tonen dat ze het oneens waren met de boodschapper (White, 14.10.1995). Toch besloten de meesten uiteindelijk dat de boodschap belangrijker was dan de boodschapper, en kwamen er naar schatting 878.587 zwarte mannen bijeen in Washington

("Counting the March", 1999). Deze tegenstrijdigheid - het achter de boodschap staan, maar niet achter de boodschapper - probeert Spike Lee ook in *Get On The Bus* te verwerken. Het opvallendste voorbeeld hiervan is dat de mannen op de bus nooit zullen aankomen op de Million Man March zelf. Op die manier slaagt Lee erin om de boodschap die van de mars uitging, de oproep tot eenheid en positieve inzet van alle Afro-Amerikaanse mannen, duidelijk in zijn film te laten behandelen door de personages, en ze toch volledig los te koppelen van de omstreden organisator van de mars, Louis Farrakhan. Deze ingreep van Lee is niet verwonderlijk, daar hij altijd een dubbele relatie heeft gehad met Louis Farrakhan. Aan de ene kant heeft hij respect voor het werk dat Farrakhan verricht voor de zwarte gemeenschap, maar aan de andere kant is hij het niet eens met bepaalde werkwijzen en meningen van Farrakhan. Dit wijt hij naar eigen zeggen aan zijn eigen bewondering voor Malcolm X, die door Farrakhan verguisd wordt (Aftab, p. 216, 2005). Toch vonden sommigen dat dit niet duidelijk genoeg in de film zat. Zo worden er vragen gesteld bij het feit dat de joodse buschauffeur wordt afgeschilderd als onverdraagzaam, omdat hij de bus verlaat omdat hij zich geïntimideerd voelt (Schlssel, 07.03.2002). Men kan dit echter ook bekijken als een vingerwijzing naar antisemitische instelling van Farrakhan en zijn aanhangers.

Ook in de keuze van de twaalf hoofdpersonages zien we hoe Lee de vraagstukken die de Million Man March opwierp probeert te behandelen, alweer zonder Farrakhan er expliciet in te betrekken. De belangrijkste personages op de bus zijn zo gekozen dat ze verschillende lagen van de zwarte bevolking vertegenwoordigen. Zo is er George, de reisleader, die kan gezien worden als de moderator van de publieke debatten. Hoewel hij duidelijke achter de zwarte emancipatie-gedachte staat, nuanceert hij op bepaalde momenten toch zeer sterk bepaalde extreme standpunten van reisgenoten en grijpt hij steeds in wanneer discussies uit de hand lopen. Dit wordt het duidelijkst geïllustreerd wanneer Randall in discussie treedt met de joodse chauffeur Rick over de 'Civil Rights Movement' - een verzamelnaam voor de bewegingen die zich in de jaren '50 en '60 inzetten voor gelijke rechten voor zwarten, waarvan onder andere Martin Luther King, maar ook

veel blanke joden, deel uitmaakten (Quispel, 2002, pp. 137 - 198). De discussie tussen Randall en Rick ontardt in een scheldpartij waarbij Randall de holocaust afdoet als een peulschil in vergelijking met de 60 miljoen zwarten die omkwamen door de slavernij, en suggereert dat de joden enkel deelnamen aan de Civil Rights Movement om hun geweten te sussen. Hierop wordt hij door George aangespoord tot meer verdraagzaamheid en respect voor zijn medemens.

Randall, een homoseksueel die samen met zijn ex-vriend deelneemt aan de reis, vertegenwoordigt, zoals uit het hierboven beschreven voorbeeld reeds blijkt, een meer extreem standpunt. Hij heeft alleen oog voor het onrecht dat de zwarten gedurende eeuwen is aangedaan en sluit daarbij zijn ogen voor andere tragedies uit de wereldgeschiedenis. Hierdoor vervalt hij zelf in de racistische manier van denken die hij de blanken verwijt. In zijn extremisme vormt Randall een statement in de film die ook een stuk van de overtuiging van een groot deel van deelnemers aan de Million Man March inhoudt: het wordt tijd dat de zwarten, ondanks de jarenlange onderdrukking door de blanken, zélf een oplossing zoeken voor hun probleem, en niet blijven steken in zelfbeklag.

Een meer genuanceerd standpunt wordt vertegenwoordigd door Gary. Hij is de zoon van een blanke moeder en een zwarte vader, een feit waarop hij herhaaldelijk wordt aangesproken door een aantal van de andere reizigers. Hij voelt zich lid van de zwarte gemeenschap en wil deelnemen aan de mars omdat hij het gevoel heeft dat dit een historisch moment kan zijn voor de zwarten. Dit wil hij absoluut niet missen. Zijn standpunten zijn dus minder uitgesproken, hij neemt deel omdat hij wil bijdragen tot de positieve boodschap en de eenheid tussen alle zwarten, maar ook de blanken. Zijn aanwezigheid laat echter ook toe om een ander moeilijk thema uit de zwarte geschiedenis te bespreken: wanneer is iemand zwart? In het begin van de 20ste eeuw werd in de Verenigde Staten de "one-drop-rule" ingevoerd, die stelde dat wanneer iemand één druppel zwart bloed had, hij als zwarte geclassificeerd moest worden. Wanneer bijvoorbeeld iemands betovergrootmoeder zwart was en alle andere voorouders blank, werd die persoon als zwart bestempeld (Wright, 24.07.1994). Maar ook het racisme

dat tussen zwarten onderling blijkt te bestaan, wordt in de film aan de kaak gesteld door de aanwezigheid van Gary. Reeds in de eerste scène wordt dit probleem aangehaald door Gary's vriendin die een betoog houdt over het seksistische karakter van de mars (zie infra). Als argument haalt ze de volgende woorden aan: 'How would you react if the march was only for dark-skinned brothers?'. Ook tijdens de reis wordt de gemengde afkomst van Gary op een bepaald moment het voorwerp van discussie voor Flip Carter, de flamboyante acteur. De vredelievende Jeremiah neemt het op voor Gary door te verwijzen naar het feit dat Gary ten tijde van de slavernij evengoed als zwarte zou beschouwd worden. Dit argument wordt door Flip gecounterd met het argument dat Gary toen wel een 'huisslaaf' zou geweest zijn, die het veel beter had dan de 'echte zwarten' (Ten tijde van de slavernij werd er door de blanken een onderscheid gemaakt tussen donkere zwarten en lichtere zwarten. Deze laatsten werden gebruikt als knechten in het huishouden en de keuken en werden 'beter' behandeld dan de donkere zwarten, die op het veld moesten werken). Ook hier weer zien we de oproep tot eenheid van de Million Man March opduiken. Dit thema van racisme tussen zwarten zagen we ook al opduiken in *School Daze*, Lee's tweede film.

Met Evan Jr., de jongen die door een gerechtelijk bevel 72 uur aan zijn vader geketend moet blijven, haalt Spike Lee de jonge generatie in de film. De jongen, die duidelijk niet geïnteresseerd is in de mars, wordt door zijn vader verplicht om mee te gaan. Doorheen de film komt de kijker meer en meer te weten over de ontwrichte vader - zoon relatie, een thema dat vaak terugkomt in Lee's oeuvre. Evan Sr. blijkt de moeder van Evan Jr. verlaten te hebben toen hij ontdekte dat ze zwanger was. Eén van de belangrijkste thema's van de Million Man March, de oproep aan de zwarte mannen om betere vaders en echtgenoten te worden, wordt hier zeer duidelijk behandeld.

Het meest onverwachte personage is vermoedelijk Wendell Perry die onderweg wordt opgepikt. Zijn naïeve, conservatieve standpunten (racisme bestaat niet meer in de moderne maatschappij, zwarten doen niets anders dan klagen) staan in contrast met de boodschap van de Million Man March en benadrukken de eenheid tussen de andere personages, ondanks hun

meningsverschillen. Wendell wordt dan ook al snel door de groep hardhandig uit de bus gezet. Het personage van Wendell is tevens een manier van Lee om zijn mening te uiten over de conservatieve partij in de Verenigde Staten. Wendell Perry lijkt ook sterk het standpunt van vele blanken tegenover de Million Man March te vertegenwoordigen. Vanzelfsprekend kwam er ook protest van de blanke gemeenschap. Onder andere toenmalig president Bill Clinton sprak enerzijds zeer expliciet zijn ongenoegen uit over de organisatoren van de mars, maar moedigde anderzijds aan dat de zwarte gemeenschap op een vreedzame manier opkwam voor zichzelf en naar een oplossing zocht voor de problemen waarmee de zwarte gemeenschap worstelde (“We must clean our house”, 1995).

Jeremiah, de ouderdomsdeken van de groep, die tijdens zijn carrière bij een groot bedrijf steeds werd overgeslagen bij promoties ten voordele van minder ervaren, blanke collega’s en bij de eerste de beste herstructurering als eerste op straat werd gezet en zo aan lager wal geraakte, verpersoonlijkt ‘het glazen plafond’ waarmee zwarten in de huidige samenleving nog steeds te maken hebben. Zwarten betrekken nauwelijks hoge posities en moeten zich tevreden stellen met een lager loon. Ook hiertegen wilden de deelnemers en organisatoren van de Million Man March protesteren, door op te roepen tot het oprichten van ‘eigen, door zwarte gerunde bedrijven, om zo in hun eigen noden te voorzien zonder af te hangen van de blanke bedrijven’.

Een laatste voorbeeld van hoe Spike Lee in *Get On The Bus* de oproep tot emancipatie van de zwarten loskoppelt van de controversiële en racistische Farrakhan is het lid van de Nation of Islam dat ook op de bus zit. Hij is duidelijk te herkennen aan zijn typerende kledij en komt een aantal keer duidelijk in beeld, maar gedurende de hele film zegt hij geen woord. Op deze manier legt Spike Lee de Nation of Islam zeer symbolisch het zwijgen op (Gilroy, 1997, p.17).



fig. 6: Een lid van de Nation of Islam

Get On The Bus kan dus vooral gezien worden als een openlijk debat over de raciale problemen die de Million Man March in 1995 aan de kaak stelde. Lee behandelt de verschillende aspecten van de mars op kritische wijze en tracht zowel zijn eigen visie als de visie van de publieke opinie in het verhaal te verwerken. Opvallend is dat Lee niet enkel aandacht besteedt aan het racisme van blanken ten opzichte van zwarten, maar ook aan het racisme binnen de zwarte gemeenschap zelf.

2.1.5. He Got Game: Het belang van educatie

In *He Got Game* laat Spike Lee het raciale thema weer min of meer links liggen. De film is een ode aan, en tegelijk ook een waarschuwing voor, de Amerikaanse basketbalwereld. Volgens Levy (1998, p. 57) ontbreken in *He Got Game* de woede, de militante politiek en de belerendheid van Lee's eerdere werk, wat de film volgens hem soms zelfs wat té zacht maakt. Volgens anderen bevatte de film echter net juiste mix van sociale boodschap en boeiend drama, zodat de inhoud van de film op een aangename wijze duidelijk werd gemaakt (Denby, 11.05.1998).

Toch zou men de gezinssituatie en de buurt waarin Jesus Shuttlesworth en zijn zusje Mary opgroeien kunnen beschouwen als een vingerwijzing naar de situatie waarin veel zwarte Amerikanen verkeren. Jake Shuttlesworth, de vader van het gezin, heeft zijn vrouw per ongeluk gedood en zit hiervoor in de gevangenis, waardoor de kinderen hun jeugd doorbrachten bij hun oom en tante. Toch grijpt Lee deze scheve gezinssituatie niet aan om een kritische analyse te geven van de oververtegenwoordiging van zwarten in de Amerikaanse gevangnissen of het harde leven van jonge Afro-Amerikanen in de zwarte wijken. Lee vermijdt in *He Got Game* de stereotiepe afbeelding van de jonge Afro-Amerikaan die door zijn moeilijke jeugd vervalt in misdaad en drugs. Jesus Shuttlesworth is zelfs het tegenovergestelde van dit cliché. Hij is een voorbeeldige student en door zijn basket-talent zal hij een beurs krijgen voor een universiteit naar keuze. Men zou dus zelfs kunnen stellen dat Lee door het vermijden van de cliché-afbeelding van de probleem-

jongeren in de zwarte achterbuurt toch nog een les voor de jonge Afro-Amerikanen in *He Got Game* verwerkt. Hij spoort ze aan om hun situatie niet als een excuus te gebruiken en steeds te streven naar het beste. Ook toont hij dat inzet op school en universitaire studies belangrijk zijn, ondanks het feit dat dit bij de Afro-Amerikaanse jeugd vaak als niet 'cool' bestempeld wordt (Barcellos, Berwick, Fodor, Lipton, Wurtz, 17.12.2000). Afgezien van deze onderliggende boodschap komt het raciale aspect in *He Got Game* dus niet echt expliciet aan bod.

2.1.6. Summer Of Sam: Aanpassen of oprassen

Hoewel *Summer Of Sam* de eerste film van Lee is die niet uitgesproken handelt over de situatie van zwarten en geen overwegend zwarte cast heeft, kunnen we toch ook in *Summer Of Sam* de raciale thematiek uit Lee's eerdere films terugvinden, zoals ook Allister Harry opmerkt (2000, p. 19). Lee verschuift de focus in *Summer Of Sam* echter naar een Italo-Amerikaanse gemeenschap in New York.

Net zoals in *Get On The Bus* gebruikt Lee ook hier weer een breder historisch kader om via een fictief verhaal een filmische weergave te scheppen van een bepaalde gemeenschap en haar reacties op bepaalde gebeurtenissen. Het historische kader in *Summer Of Sam* is de zomer van 1977 in New York. New York ging toen gebukt onder een hittegolf en de seriemoordenaar David Berkowitz, die zichzelf de 'Son of Sam' noemde in zijn contacten met de media, teisterde de stad. Toch is *Summer Of Sam* geen klassieke seriemoordenaar-film (Temmerman, 10.06.2000, p. 94), het verhaal van Berkowitz vormt slechts een achtergrond voor de uitdieping van hoe een gemeenschap reageert wanneer ze bedreigd wordt (Harry, 2000, p. 19).

Doorheen het verhaal besteedt Lee aandacht aan hoe de angst voor moordenaar Berkowitz ervoor zorgt dat de gemeenschap hechter wordt en hoe minderheden en mensen die eruit springen daarvan het slachtoffer worden. Deze minderheden worden in *Summer Of Sam* gepersonifieerd door

Richie, een inwoner van de buurt die een enige tijd is weggeweest en terugkomt als een punk die achteraf ook nog in een homobar blijkt te werken. Dit personage past niet in de gemeenschap uit *Summer Of Sam* die geregeerd wordt door een groep macho Italo-Amerikaanse disco-adepten. Richie wordt dan ook regelmatig gevisieerd door de andere leden van de gemeenschap. Dit afstoten van het onbekende bereikt een hoogtepunt wanneer een burgerwacht, bestaande uit maffialeden en plaatselijke zware jongens, Richie bijna doodslaan omdat ze hem ervan verdenken de 'son of Sam' te zijn. De wijze waarop Richie in de film wordt afgebeeld en de manier waarop hij door de andere personages wordt behandeld zorgden ervoor dat Lee in de media beschuldigd werd van homofobie. Volgens Lee moet de film echter geplaatst worden in de tijdsgeest van een Italo-Amerikaanse wijk in de jaren '70. Wie in die periode, in die omgeving bekendmaakte dat hij een homo was, zette zichzelf meteen buiten de gemeenschap, aldus Lee (Temmerman, 10.06.2000, p. 94).

De link met racisme legt Lee wanneer een zwarte journalist - een rol die hij zelf speelt - naar de zwarte wijk Bedford-Stuyvesant trekt om een 'zwarte kijk' op de zaak te krijgen. Eén van de geïnterviewden bedankt God omdat het een blanke man is die blanke vrouwen vermoord, want, zo zegt ze, als het een zwarte man zou zijn die blanke vrouwen vermoordde dan zouden er gigantische rassenrellen uitbreken. De woorden van deze vrouw leggen een link tussen de gebeurtenissen met Richie in de gesloten Italiaanse gemeenschap en de problemen en vooroordelen waarmee zwarten en andere minderheden op regelmatige basis te maken krijgen. Een opmerkelijk detail in deze scène is dat de interviews plaatsvinden in de Bedford-Stuyvesant-wijk in Brooklyn, voor een kapperszaak. Hiermee verwijst Spike Lee terug naar zijn afstudeer-project aan de New York



fig. 7: John Jeffries voor de kapperszaak

Filmschool, *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*, een film die zich afspeelde in een kapperszaak in de Bedford-Stuyvesant wijk.

2.1.7. Bamboozled: Zwart/wit-televisie

Bamboozled is samen met *Get On The Bus* waarschijnlijk de meest rasgerelateerde film van Lee in de periode van 1994 tot 2006. Net als in *Girl 6* haalt Spike Lee in *Bamboozled* zwaar uit naar de afbeelding van zwarten in de media. Toch is *Bamboozled* een heel andere film dan *Girl 6*. Waar de kritiek op de media in *Girl 6* nog in zekere mate verborgen zat in een verhaal dat ook nog om andere thema's draaide, gaat *Bamboozled* uitsluitend om Spike Lee's ironische visie op de behandeling van zwarten in de media. Van het begin tot het einde vormt *Bamboozled* een harde kritiek op zowel de filmgeschiedenis als de moderne televisienetwerken. Lee's voornaamste kritiek is dat zwarten in de media nog steeds niet serieus genomen worden. In een interview met Chris Craps (30.05.2001, z.p.) zegt Lee:

Heb je gezien hoe zwarte mensen worden voorgesteld in *The Green Mile*, *The Legend Of Bagger Vance* en *Family Man*? Een regelrechte schande. Op tv is het identiek. Zwarten zijn alleen goed voor sitcoms. Noem me één dramaserie met zwarten. Bestaat niet. Zwarten zijn enkel goed als grappige apen.

In een gesprek tussen hoofdpersonage Delacroix en zijn assistente Sloan wordt de hoofdgedachte van de film nog eens duidelijk samengevat: "The network doesn't wanna see negroes on television, unless they are buffoons".

De manier waarop Lee zijn kritiek in *Bamboozled* heeft verwerkt, heeft geleid tot heel wat controverse. De film begint met het hoofdpersonage dat de definitie van 'satire' voorleest uit Webster's woordenboek (Barcellos e.a., 17.12.2000). Ondanks het feit dat Lee dus al in de eerste seconden van de film duidelijk aangeeft dat de film moet opgevat worden als een satire op de pers en de filmwereld, en dat de manier waarop alles wordt weergegeven dus met een korrel zout moet genomen worden, kreeg de film toch heel wat kritiek over zich heen wegens 'te extreem en vergezocht' (zoals bijvoorbeeld Pede in *Film & Televisie*, 2001, p. 7 en Bernaers in *Film & Televisie*, 2001, p. 25). Niet iedereen was het daar echter mee eens. David Kissinger, de blanke baas van Studio USA (de makers van *The Jerry Springer Show*), gaf in *The Times* (Macaulay, 26.10.2000, p. 18) toe dat de kritiek in *Bamboozled*

volledig terecht was. Men moet ook opmerken dat het hier dus duidelijk om een satire gaat, en dat sommige gebeurtenissen dus met een korrel zou moeten genomen worden.

In *Bamboozled* viseert Lee vooral de door blanken overheerste media, die worden verpersoonlijkt door Dunwitty en de mensen van het televisienetwerk CNS (Continental Network System). Pierre Delacroix, het hoofdpersonage, is de enige niet-blanke met een belangrijke functie bij CNS. Wanneer de kijkcijfers van CNS echter uitblijven, wordt wel een beroep gedaan op Delacroix om een innoverende 'zwarte' show te schrijven, 'omdat zwarten de trend bepalen' volgens Dunwitty. Onder invloed van de opkomst van de rapmuziek heeft de Afro-Amerikaanse cultuur een 'cool' imago gekregen (De Jong, 01.10.2004) en nemen veel blanke jongeren delen van deze cultuur over. Spike Lee kaart hier aan dat, ondanks het feit dat zwarten geen deel mogen uitmaken van het management, hun cultuur wel wordt uitgemolken door de programmamakers. Naast het feit dat Delacroix wordt verzocht om een 'zwarte' show te schrijven om zo de kijkcijfers van het netwerk op te vijzelen, is zijn baas Dunwitty zélf een deel van Lee's satire op de situatie. Het taalgebruik van Dunwitty vertoont duidelijke gelijkenissen met het taalgebruik van zwarte 'gangsta-rappers' (hij noemt mensen voortdurend 'brother' en gebruikt termen als 'keeping it real'). Dunwitty's kantoor hangt ook vol met foto's van belangrijke figuren uit de Afro-Amerikaanse geschiedenis zoals Mike Tyson, Michael Jordan en Mohammed Ali. Op een



fig. 8: Ali en Tyson in Dunwitty's kantoor

bepaald moment beweert Dunwitty zelfs dat hij zwarter is dan Delacroix en dat men moet ophouden over het woord 'nigger'. Hiermee verwijst Lee trouwens letterlijk naar een voorval tussen Quentin Tarantino en zichzelf,

toen Lee na de release van Tarantino's *Jackie Brown* (1997) in de pers had gezegd dat Tarantino te vaak het woord 'nigger' gebruikte in zijn films. Tarantino zou daarop tegen Lee gezegd hebben dat hij de zwarten beter kende dan Lee zelf, dat hij was opgegroeid tussen zwarten en dat hij daarom het recht had hen 'nigger' te noemen (Craps, 30.05.2001, z.p.). Delacroix

weigert nog verder deel te nemen aan deze praktijken en schrijft daarom een extreem racistische show voor het netwerk, in de hoop zo ontslagen te worden. Dit idee haalde Lee uit Mel Brooks' *The Producers* (1968), waarin hoofdpersonages Max Bialystock en Leo Bloom de show '*Springtime For Hitler*' maken in de hoop ontslagen te worden. Lee protesteert hier, doorheen het personage, tegen het feit dat bepaalde aspecten uit de Afro-Amerikaanse cultuur wel worden overgenomen door blanken uit de middenklasse, maar dat ze weigeren om hun ogen te openen voor de vooroordelen en de ongelijke behandeling waarmee vele zwarten nog steeds kampen in de Verenigde Staten. De media zouden dit in de hand werken door zwarten niet op een serieuze manier af te beelden.

Lee heeft in *Bamboozled* echter niet alleen commentaar op de afbeelding van de zwarten in de moderne media. Doorheen de film worden een aantal fragmenten getoond van hoe zwarten doorheen de geschiedenis in succesvolle films en televisieseries op stereotiepe, vaak racistische wijze werden afgebeeld. De *New Millennium Minstrel Show*, de televisieshow die Delacroix in *Bamboozled* schrijft voor het netwerk, is een moderne versie van de 'minstrel shows'. De oorsprong van de 'minstrel shows' ligt in de 19de eeuw, na de Amerikaanse burgeroorlog. Het waren humoristische toneelstukken waarin blanke acteurs met 'blackface' zwarte slaven nabootsten en karikaturiseerden. Meestal werden deze afbeeldingen echter voor waarheid genomen (Railton, 2004). Het genre was erg populair op Broadway en werd ook overgenomen toen het medium film zijn intrede deed (Kenrick, 2003). De karikaturale afbeelding van zwarten deed op die manier ongemerkt en vanaf het ontstaan zijn intrede in de film.

Omdat de rollen die in films voor zwarten waren weggelegd meestal zo racistisch waren dat zwarten ze niet wilden spelen, werd de 'blackface'-techniek gebruikt. Blanke acteurs maakten hun gezicht zwart met een mengsel van verbrande kurk en water. Hun lippen werden extra dik gemaakt met een vuurrode lippenstift. Op die manier werden de



fig. 9: 'Blackface' in *Bamboozled*

zwarten nog stereotieper afgebeeld (Peterson, 1999). Een beroemd voorbeeld hiervan is Al Jolson in *The Jazzsinger*, de eerste gesproken film.

Door in *Bamboozled* een 'minstrel show' in een modern kleedje te steken, legt Lee de link tussen zijn kritiek op de racistische representatie van zwarten doorheen de filmgeschiedenis en zijn kritiek op de moderne media. Lee's motivatie om het 'minstrel show'-genre en de 'blackface'-techniek te gebruiken om de media te bekritisieren, is dat er volgens hem zelfs vandaag nog televisieseries zijn die men kan beschouwen als 'minstrel shows', afgezien van het feit dat de acteurs geen 'blackface' meer dragen (Bradberry, 02.09.2000, p. 17).

Zoals hierboven reeds werd aangehaald is *Bamboozled* ook een kritiek op de filmgeschiedenis. Zo krijgt de kijker fragmenten te zien uit *Amos 'n Andy* (1953), *Lucky Ghost* met Mantan Moreland uit 1941 en sitcoms als *The Jeffersons* en *Good Times*. De film sluit af met een ruim drie minuten durende montage van archiefbeelden van films, series en cartoons waarin zwarten op een denigrerende manier worden afgebeeld. Deze montage bevat beelden van Mantan Moreland, Al Jolson in *The Jazzsinger* (1927), Judy Garland die bij zichzelf 'blackface' aanbrengt, Hattie McDaniel in *Gone With The Wind* (1939) en D.W. Griffith's *The Birth Of A Nation* (1915). Deze montage bevat volgens Lee een selectie van de meest racistische beelden die ooit werden vertoond (Lee, 2000). Lee's mening over *The Birth Of A Nation* werd al duidelijk toen hij nog aan de universiteit van New York studeerde. Daar maakte hij in 1980 *The Answer*, een kortfilm over een Afro-Amerikaanse regisseur die 50 miljoen dollar kreeg aangeboden om een remake te maken van *The Birth Of A Nation*. Met *The Answer* wilde Lee toen al de boodschap brengen die hij in *Bamboozled* brengt en wilde hij tegelijkertijd de universiteit tegen de schenen stampen, omdat zij Griffith's film zo ophemelden zonder zich kritische vragen te stellen bij het racisme. Tegelijkertijd was *The Answer* ook een soort hommage aan Oscar Micheaux, de eerste zwarte die speelfilms maakte en in 1920 met zijn *Within Our Gates* zelf ook al een antwoord had gegeven op *The Birth Of A Nation* (Aftab, 2005, p. 12 - 16).

Tot slot moet ook opgemerkt worden dat Spike Lee in *Bamboozled* de fout van de huidige situatie niet bij de blanken legt. Hij wijst ook met een beschuldigende vinger naar zwarte acteurs, rappers en televisiemakers. Wanneer Delacroix een prijs wint voor de *New Millennium Minstrel Show* doet hij een uitbundige dans op het podium en geeft hij uiteindelijk zijn prijs weg aan Matthew Modene, omdat hij vindt dat die de prijs meer verdient. Hiermee parodieert Lee de reactie van Cuba Gooding Jr., toen die de Academy Award voor beste mannelijke bijrol in *Jerry Maguire* (1996) won en de reactie van Ving Rhames, toen die in 1998 een Golden Globe kreeg voor beste acteur in een mini-serie (Macaulay, 26.10.2000, p. 18). Ook de commerciële 'gangsta-rappers' en hun videoclipen worden door Lee bekritiseerd. Zij zorgen ervoor dat de vooroordelen over zwarten worden behouden, versterkt en dat er zelfs nieuwe vooroordelen komen. Volgens Lee is de authenticiteit van de rappers vaak ver te zoeken en draait het tegenwoordig nog enkel om grote auto's en niet meer om de revolutiegedachte waarmee rap is ontstaan (Kagie, 2001, pp. 6 - 9). Ook zien we dat de *New Millennium Minstrel Show* in *Bamboozled* ook bij zwarten een groot succes is. Bij de publiekstest van de show is het een zwarte die als eerste uitbundig begint te applaudisseren (Brooks, 2001, p. 42). Onder andere Oscar-winnaar Jamie Foxx reageerde op deze aantijgingen in *Bamboozled* met de woorden: 'Lee needs to back off a little. He's not a comedian and he doesn't know what we do' (Bradberry, 02.09.2000, p. 17). Bradberry haalt in dit artikel aan dat Lee door zijn radicale standpunten wel eens heel wat mensen voor het hoofd zou kunnen stoten en daardoor belangrijke steun in de entertainment-wereld zou kunnen verliezen.

Naast de kritiek op de afbeelding van zwarten in de media bevat *Bamboozled* ook nog enkel andere, opvallende en minder opvallende, verwijzingen naar racisme. Overal in de film duiken bijvoorbeeld allerlei poppetjes en gadgets op die zwarten op een negatieve en stereotiepe manier voorstellen. Deze poppetjes behoren tot Lee's persoonlijke



fig. 10: Racistische poppetjes in *Bamboozled*

verzameling. Ze vormen volgens Lee een soort waarschuwing, een herinnering aan dingen die niet mogen vergeten worden. In de film krijgt Delacroix van zijn assistente Sloan een 'jolly nigger-bank', een zwart poppetje dat, wanneer je een muntstuk in zijn hand legt, dit muntstuk opeet. Hiermee wil ze zeggen dat ook Delacroix de geschiedenis niet mag vergeten en moet oppassen dat hij zich niet schuldig maakt aan datgene waartegen hij zich net wilde verzetten. Deze boodschap geeft Sloan op het einde van de film ook nog eens net voor ze Delacroix neerschiet (Lee, 2000). Wanneer de eerste *New Millennium Minstrel Show* is opgenomen en een succes blijkt, zien we Delacroix die aan zijn bureau zit te treuren. Op zijn computerscherm zien we duidelijk een schets van een slavenboot waarin zwarten als goederen werden opeengestapeld om zo naar de Verenigde Staten vervoerd te worden. Delacroix lijkt hier te beseffen dat het de verkeerde kant op gaat met de show, en dat zijn show enkel bijdraagt tot het stereotyperen van zwarten.

2.1.8. 25th Hour: Oproep tot verdraagzaamheid

In *25th Hour* zijn er niet zo veel raciale verwijzingen en thema's aan te treffen. Dit is waarschijnlijk te verklaren door het feit dat het script niet door Spike Lee zelf werd geschreven, maar door David Benioff (cfr. supra). Het was oorspronkelijk ook niet de bedoeling dat Lee de film zou gaan regisseren of produceren.

Eén van de weinige, doch opvallende verwijzingen naar de rassenproblematiek is de haat-speech die Monty houdt voor de spiegel. Hierin beledigt hij zowat alle bevolkingsgroepen die in New York wonen, van de Sikhs, die de taxi-industrie beheersen, over de Italiaanse macho's tot de arabieren. Hij beëindigt deze tirade met de woorden: 'No! Fuck you Montgomery Brogan! You had it all and you threw it away, you dumb fuck!'. Door op het einde zichzelf de schuld te geven van zijn eigen fouten wordt de haat-tirade een oproep tot meer verdraagzaamheid tussen de verschillende bevolkingsgroepen die in het post-9/11 New York moeten samenleven. Deze

scène was door Benioff niet in het oorspronkelijke script opgenomen, maar stond wel in het boek. Op vraag van Lee is ze achteraf bij in het script geschreven (Vié, 2003, p. 30).

2.1.9. She Hate Me: 'Hi-Tech lynching'

Hoewel *She Hate Me* na *25th Hour*, die een bijna volledig blanke cast had, weer een overwegend zwarte cast heeft, is de rassenproblematiek niet het hoofdthema van de film. *She Hate Me* vormt vooral een kritiek op de toenemende (politieke) macht van grote bedrijven en is grotendeels gebaseerd op het Enron-schandaal. Dit Amerikaanse energiebedrijf ging in 2001 failliet nadat was uitgekomen dat er met de boekhouding gefraudeerd was. De zaak kwam aan het licht dankzij 'whistleblower' Sherron Watkins ("Timeline of Enron's collapse", 30.09.2004; Pellegrini, 18.01.2002).

Toch bevat ook *She Hate Me* weer heel wat verwijzingen naar de raciale verhoudingen in de Verenigde Staten en dan vooral in de zakenwereld en de politiek. Het lijkt bijvoorbeeld niet toevallig dat John Armstrong de enige zwarte is aan de top van het farmaceutische bedrijf Progeia (Foundas, 2004, p. 56). Nadat Armstrong ontslagen wordt omdat hij de wanpraktijken in het bedrijf heeft doorgegeven aan de ethische commissie, roept zijn baas, Leland Powell, meteen een vergadering samen met de directeurs van alle grote farmaceutische bedrijven om hen te waarschuwen dat ze Armstrong niet mogen aannemen. In deze vergadering horen we Powell zeggen dat hij Armstrong heeft aangenomen in een bui van ruimdenkendheid en dat hij hoopt dat de andere bedrijven Armstrong niet zullen aannemen 'om hun quota te halen'. Hiermee verwijst Lee naar de quota's voor het aanwerven van minderheden die ten tijde van de 'affirmative action' en de Civil Rights Movement werden ingevoerd in de Verenigde Staten. De zogenaamde 'minority quota's' zijn niet bij wet vastgelegd. Bedrijven en overheidsdiensten worden enkel aangemoedigd om er voor te zorgen dat hun personeelsbestand een goede weergave is van de etnische indeling van de bevolking van de Verenigde Staten. De laatste jaren krijgt

deze 'affirmative action'-politiek meer en meer tegenwind, vooral van blanken ("What is 'affirmative action' and why is it so controversial?", 2004). Armstrong lijkt dus enkel aangenomen omwille van zijn huidskleur, terwijl zijn kwalificaties en zijn hoge opleiding gewoon worden genegeerd. Lee lijkt hier dus te protesteren tegen deze keerzijde van de 'affirmative action'-medaille.

Later in de film wordt nog eens verwezen naar de 'affirmative action', in een valse reclamespot 'gesponsord door het comité voor de herverkiezing van George W. Bush'. Deze spot, waarin verschillende mensen hun mening geven over de zaak waarin Armstrong betrokken is geraakt, opent met een voice-over stem die zegt: 'Affirmative action good for America? John Henry Armstrong thinks so'. Daarna volgt een beeld van een Ku Klux Klan lid dat het gedrag van zwarten omschrijft als 'beestengedrag'. Lee toont hier zijn ongenoegen over de huidige president van de Verenigde Staten en zijn vermeende racisme (Buckley, 13.09.2005).

Ook in de scène waarin Armstrong wordt ondervraagd door een maffiabaas wiens dochter hij zwanger heeft gemaakt, wordt er verwezen naar het 'beestengedrag van zwarten'. Angelo Bonasera, de maffiabaas, citeert een scène uit *The Godfather* (1972) waarin de de maffiabazen overwegen om in de florerende drugshandel te stappen. De voorwaarde is dat de drugs niet aan kinderen worden verkocht, maar enkel aan zwarten, want 'they're animals anyway, so let them loose their souls'. Even later vraagt Bonasera zich luidop af waarom er meer Afro-Amerikanen in de gevangenis zitten dan aan de universiteit en waarom drie op vier zwarte gezinnen éénoudergezinnen zijn, zonder vader. Armstrong wijdt deze problemen aan een gebrek aan opleiding en de invloed van de omgeving, maar vooral aan het vastgeroeste racisme in de Amerikaanse maatschappij. In dit gesprek wordt de vinger op een gapende wonde van de Amerikaanse samenleving gelegd (in 2001 waren er 603.000 zwarten ingeschreven aan Amerikaanse universiteiten, en zaten er 791.600 zwarten opgesloten in de gevangenis (Hocker, 11.10.2002)). De manier waarop deze maffiabaas en zijn familie worden weergegeven, kan geïnterpreteerd worden als een humoristische verwijzing naar de kritiek die Lee vaak krijgt over zijn

stereotiepe en zelfs racistische afbeelding van Italo-Amerikanen in films als *Do The Right Thing* en *Summer Of Sam* (Goodridge, z.d., p. 22).

Op een bepaald moment vergelijkt Armstrong de manier waarop hij behandeld wordt door de grote bazen van Progeia met de lynchpartijen die tot ver in de 20ste eeuw werden gehouden in de Verenigde Staten. Zijn ontslag en de wijze waarop de ethische commissie daarna probeerde om zijn leven te verwoesten, noemt hij 'hi-tech lynchen'. Hij werd er volgens hem uitgepikt omdat hij voldoet aan het profiel: jong, agressief, ontslagen, ontevreden, boos en zwart. Ook hier weer zien we kritiek op het ingebakken racisme in de Amerikaanse samenleving.

2.1.10. Inside Man: 'It's a fucking Arab!'

Inside Man, die gemaakt werd op basis van een scenario van debuterend scenarist Russell Gewirtz, is op het eerste zicht vooral een genrefilm waarin weinig plaats lijkt voor de raciale kritieken die zo typerend zijn voor Lee. Toch is Lee erin geslaagd om in deze 'blockbuster', die gefinancierd werd door Brian Grazers productiehuis Imagine Entertainment, een aantal elementen te verwerken die verwijzen naar de rassenproblematiek in de Verenigde Staten, gekoppeld aan de angst die in New York heerst in het 'post-9/11 tijdperk' (Temmerman, 12.04.2006, z.p.).

Zo zorgde Lee ervoor dat de film wat meer 'kleur' kreeg, zowel óp als achter het scherm. Dat twee van de belangrijkste rollen gespeeld worden door Afro-Amerikanen (Denzel Washington en Chiwetel Ejiofor als de twee inspecteurs die het onderzoek naar de overval leiden) is geen toeval (Ruëll, 12.04.2006, p. F8).

Maar er zitten ook duidelijkere verwijzingen in de film naar het racisme dat ontstaan is na de bewuste aanslagen op de WTC-torens. Wanneer een gijzelaar, een Sikh die een tulband draagt, wordt vrijgelaten, roept één van de agenten: 'Oh shit, it's a fucking Arab', waarop de man hardhandig op de grond gegooid wordt en in de boeien geslagen wordt. Zonder enige ondervraging wordt de man opgepakt omdat de politie ervan uitgaat dat hij

bij de gijzelnemers hoort. Hier geeft Lee kritiek op de befaamde 'patriot act', een wet die ervoor zorgt dat men in de Verenigde Staten personen mag oppakken wanneer er nog maar de minste verdenking is van terroristische activiteiten.

Inside Man bevat dus niet de grote hoeveelheid raciale verwijzingen die in de meeste van Lee's eerdere films te vinden zijn. Toch heeft Lee ook op deze film zijn stempel weten te drukken door er een aantal inhoudelijke wijzigingen in aan te brengen. Zo krijgt het raciale thema, dat hem zo na aan het hart ligt, ook in *Inside Man* een plaats, zij het op de achtergrond.

2.1.11. Besluit

In de afgelopen 12 jaar heeft Lee het raciale thema op allerlei manieren behandeld. Zoals we in dit hoofdstuk zagen, wordt in de verschillende films op de één of andere manier ingegaan op de rassenverhoudingen in de moderne samenleving. Wanneer we de verschillende films tegenover elkaar zetten, is het opvallend dat de mate waarin dit thema een belangrijke rol speelt in de film een soort golfbeweging maakt. Waar de rassenproblematiek in *Crooklyn* slechts een nevenaspect is, zien we hoe de problematiek van de plaats van zwarten in de Verenigde Staten in *Clockers* en *Girl 6* een dominantere plaats inneemt. *Get On The Bus* staat vervolgens volledig in het teken van dit thema. In de twee volgende films, *He Got Game* en *Summer Of Sam*, daalt het belang van het thema weer en vormt het meer een achtergrond waartegen het verhaal zich ontwikkelt. In *Bamboozled* vormt het raciale thema opnieuw het belangrijkste element van de film, waarna het in *25th Hour* helemaal lijkt te verdwijnen. Met *She Hate Me* bracht Lee dan weer een kritische film die, naast een aantal andere maatschappelijke aspecten, de plaats van de zwarten in de zakenwereld aankaartte. Lee's laatste film, *Inside Man*, is een genrefilm die handelt over een gijzeling. Toch bevat ook deze weer enkele, soms subtiele, verwijzingen naar de raciale thematiek.

Een ander punt dat opvalt bij de analyse van dit thema in Lee's films, is dat ze steeds een ander onderdeel van het thema lijken aan te snijden. Zo worden de drugsproblematiek (*Clockers*), de behandeling van zwarten in de media (*Girl 6*, *Get On The Bus*, *Bamboozled*), de vooroordelen in de moderne samenleving (*Summer Of Sam*) en de rol van de overheid (*She Hate Me*, *Inside Man*) in de verschillende films aangehaald. Hierdoor vormt elke film op zich een aparte en uitvergroete kijk op het thema, maar kan men de films ook als een soort geheel zien. Samen vormen ze een kijk op de Afro-Amerikaanse samenleving en de problemen waarmee deze te kampen heeft, maar tonen ze ook de mogelijke oplossingen voor deze problemen. In dat opzicht kan men ook de verschillende kritieken die Lee krijgt op zijn behandeling van de rassenproblematiek in twijfel trekken. Veel critici beschuldigen Lee ervan dat de visie die in zijn films wordt weergegeven vaak overdreven en zelfs racistisch is. Men kan de films echter interpreteren als een soort vergrootglas van de maatschappij. Lee zoomt bewust in op deelproblemen van de cultuur waar hij zelf deel van uitmaakt. Door deze uitvergroting komen de behandeling van de problemen, de oorzaken en de oplossingen soms misschien wat eenzijdig over. Maar deze visie zet de kijker aan om zelf na te denken over de aangereikte materie. Wanneer men de films echter van een afstand bekijkt, in samenhang met het hele oeuvre, dan krijgt men een genuanceerder en complexer beeld van de raciale problematiek in de samenleving.

2.2. De media

Lee's relatie met de media is altijd al gespannen geweest. Zo heeft hij zich al vanaf het begin van zijn carrière openlijk uitgesproken tegen het studio-systeem van Hollywood, dat de filmwereld gesloten wil houden voor buitenstaanders. Het doel van Lee is steeds geweest om, naast het geven een duidelijke boodschap, het filmproces te 'onttoveren' (de release van zijn eerste films ging bijvoorbeeld steeds gepaard met een boek waarin het maken van de film werd beschreven, en de dvd's van Lee's films bevatten doorgaans zeer uitgebreide 'extra's' waarin de kijker mee achter de schermen wordt genomen) (McMillan, Bambara, George, Johnson, Gates, Van Peebles, Lee, 1991, p. 12). Ook met filmcritici heeft Lee altijd een dubbele band gehad. Hoewel hij door sommigen de hemel werd in geprezen, werd hij door anderen dan weer volledig afgekraakt. Lee's *Do The Right Thing* werd op voorhand door critici beschouwd als opruiend en aanzettend tot racisme. Sommige journalisten voorspelden zelfs hevige rellen na de première. Nu wordt de film bestempeld als één van de belangrijkste en invloedrijkste films van de afgelopen jaren (McMillan e.a., 1991, p. 15; Couzens, 11.04.2006). In het volgende hoofdstuk zal ik daarom een overzicht geven van hoe Spike Lee in de besproken films omgaat met de media, welke kritieken hij geeft of welke rol de media in de film spelen. Ook zal ik een kort overzicht geven van hoe de films in de pers werden ontvangen, om zo een beeld te scheppen van de relatie tussen Lee en de media.

2.2.1. Crooklyn: 'Turn that tv off!'

2.2.1.1. De behandeling van de media

In *Crooklyn* benadert Lee de media vanuit de geest van de film. In een film die een beschrijving is van het leven van een zwart gezin in de jaren '70 behandelt Spike Lee de plaats van televisie in de opvoeding van kinderen. In

de film zien we de kinderen regelmatig samenzitten rond de televisie terwijl ze kijken naar legendarische series uit de jaren '70 zoals *Soul Train* en *The Partridge Family*. Lee laat hier zien hoe televisie een belangrijk medium is voor de identiteitsvorming van kinderen (Hooks, z.d.). Het grootste deel van de dag brengen de kinderen echter op straat door, spelend met de andere kinderen uit de wijk. Wanneer ze samen naar tv kijken, beslissen ze democratisch naar wat er gekeken zal worden. Ook worden de tijden waarop ze tv kijken en de programma's die ze bekijken streng gecontroleerd door vooral Carolyn. Wanneer de kinderen op een schoolavond naar een basketbal-wedstrijd van de New York Knicks kijken, worden ze berispt door hun moeder. Zij vindt dat de kinderen geen tv mogen kijken als ze de volgende dag naar school moeten.

De manier waarop de ouders en ook de kinderen omgaan met televisie lijkt in schril contrast te staan met de rol die televisie in de moderne maatschappij speelt. In *Crooklyn* lijkt Lee dus zijn kijk te geven op welke plaats televisie in de maatschappij zou moeten krijgen. Dat Lee's visie niet geheel strookt met de werkelijkheid, merkte hij zelf tijdens de opnames van de film. Omdat de film zich afspeelt op de straat moesten ook authentieke straatspelletjes uit de jaren '70 in beeld komen. De kinderen die in de film meespeelden, zowel hoofdrolspelers als figuranten, bleken deze spelletjes echter niet meer te kennen. In een interview zegt Lee: 'These games are lost forever. Nowadays, all the kids play with are Nintendo and Sega Genesis. We couldn't find one single child who could spin a top!' ("Universal Press Release on *Crooklyn*", 1994.). *Crooklyn* is in zeker zin dus een kritiek op de overheersing van televisie in het leven van kinderen.

Crooklyn is een nostalgische kijk op hoe de media behandeld werden in Lee's jeugd en hoe dit geëvolueerd is in de afgelopen jaren. Hoewel dit op geen enkel moment echt expliciet naar voren komt, kan men uit *Crooklyn* toch afleiden dat Lee dit geen positieve evolutie vindt.

2.2.1.2. Ontvangst in de media

De algemene ontvangst van *Crooklyn* in de pers was vrij negatief. Na de succesvolle en groots opgevatte *Malcolm X* was de kleinschalige en rustige familiefilm *Crooklyn* duidelijk een teleurstelling voor de critici. De meeste kritieken hadden te maken met de visuele uitwerking en de muziek. Zo zou er in *Crooklyn* te veel geëxperimenteerd zijn met verschillende camerabewegingen, camerastandpunten en beeldvervorming. Dit deed volgens de critici afbreuk aan het verhaal, waardoor de film onaangenaam werd (Saada, 1995, p. 55). Volgens sommigen was de manier waarop het beeld vervormd werd in de scènes waarin Troy op bezoek is bij haar tante en oom (een 16:9 beeld omgevormd tot een 4:3 beeldformaat) tekenend voor Lee's visie op film die steeds vreemder wordt (Malcolm, 1995, z.p.). Veel critici vonden de duidelijk aanwezige soundtrack een storend element in de film (Kottman, 07.06.1995, z.p.). De overheersende muziek in *Crooklyn* was volgens Saada (1995, p. 55) een wanhopige poging van Lee om de aandacht van het publiek bij de film te houden.

Het algemene beeld dat uitgaat van de kritieken op *Crooklyn* is dat de film de indruk geeft dat Lee's inspiratie zoek is. In tegenstelling tot zijn eerdere films zou de voor Lee zo typerende ironie en vernieuwende filmstijl in *Crooklyn* ver te zoeken zijn (d'Yvoire, 1995, p. 15).

Toch kreeg *Crooklyn* ook goede commentaren. Hoewel de meeste critici zich stoorden aan de te overheersende soundtrack, zagen sommigen er een versterking van de film en een verduidelijking van de boodschap in (Hoberman, 1994, p. 49). Dat Lee in *Crooklyn* een heel ander thema aansnijdt dan we gewoon zijn, was voor sommige critici een reden om er van uit te gaan dat Lee zijn provocatieve karakter had verloren (d'Yvoire, 1995, p. 15). Viviani (1995, p. 5) vindt dit echter een teken dat Lee's manier van films maken aan het groeien is en meer volwassen wordt.

We moeten dus vaststellen dat *Crooklyn* in de pers, op enkele uitzonderingen na, negatief werd ontvangen. Lee's experiment met het familiefilm-genre werd door de pers niet goed onthaald en ook in de zalen werd *Crooklyn* op dezelfde manier ontvangen. De film, die ongeveer 14

miljoen dollar had gekost, draaide net break-even met een totaalopbrengst die ongeveer even hoog lag als de productiekost (Aftab, 2005, p. 184).

2.2.2. Clockers: 'Rap, drugs & videogames'

2.2.2.1. De behandeling van de media

Clockers bevat heel wat kritiek ten opzichte van de media. Geregeld duiken in *Clockers* verwijzingen op naar de 'schuldigen' van de moeilijke situatie waarin de personages verkeren. In de openingsscène van de film discussiëren Strike en zijn vrienden over welke rappers 'cool' zijn en welke niet. Uit de discussie kunnen we opmaken dat alleen 'gangsta-rappers', die rappen over moorden, drugs en vrouwen, het respect verdienen van de jeugd. Rappers die alleen een politieke of sociale boodschap verspreiden (in de film wordt Public Enemy aangehaald, de groep die ook een deel van de muziek voor Lee's *Do The Right Thing* schreef) worden beschouwd als watjes en krijgen geen respect. Wanneer Rocco Klein Shorty ondervraagt over de schietpartij, wijst ook hij de pijnpunten van het leven in de achterbuurten aan: groepsdruk, rapmuziek, het feit dat goede punten op school door de jongeren worden bestempeld als 'voor watjes'... De negatieve boodschap die van veel populaire rapgroepen uitgaat zorgen er volgens Lee voor dat geweld en misdaad door de jeugd als iets positief wordt ervaren. De kritiek op 'gangsta rap' is ook te zien net voor Darryl Adams wordt neergeschoten. In de bar waar Strike en Victor elkaar ontmoeten, speelt op een televisie in de achtergrond een videoclip van het speciaal voor de film geschreven rapnummer 'Illa Killa', waarin wapens en moord verheerlijkt worden. Lee wilde in *Clockers* het geweld en het leven in het ghetto realistisch voorstellen als reactie tegen de steeds populairder wordende agressieve rapmuziek die geweld verheerlijkt (Aftab, 2005, p. 190).

Een andere schuldige voor het geweld in de zwarte wijken, maar ook elders, zou de videogame-industrie zijn. De kleine Tyrone loopt in de film voortdurend met een gewelddadig videospel rond dat zich afspeelt in een

wijk die erg veel gelijkenissen vertoont met de wijk waarin *Clockers* zich afspeelt. Het hoofdpersonage van het videospel vertoont ook gelijkenissen met de kleine Tyrone. Het doel van het spel is om andere wijkbewoners te doden. Wanneer Tyrone Errol Barnes neerschiet, gebeurt dit geheel volgens een stuk uit het videospel dat de kijker eerder in de film via een computeranimatie te zien kreeg.



fig. 11: De schietscène in de film



fig. 12: De schietscène in het videospel

De boodschap die Lee in *Clockers* wil meegeven, gaat hoofdzakelijk om de manier waarop geweld en misdaad in de moderne media worden afgebeeld. In de intro van de film zien we een reeks van geënceneerde foto's van neergeschoten Afro-Amerikanen. Deze foto's zijn gebaseerd op foto's van echte moorden. Door deze realistische weergave wil Lee aantonen dat geweld en misdaad negatief zijn en dat kogels ook echt doden, in tegenstelling tot het beeld dat de media ons vaak willen voorschotelen.

2.2.2.2. Ontvangst in de media

Clockers kon rekenen op een goede ontvangst in de pers. De film wordt vooral geprezen voor de manier waarop Lee van deze adaptatie van Richard Price's boek een unieke film heeft gemaakt. Dat Lee het verhaal van Price hier en daar wat wijzigde, droeg bij tot de geloofwaardigheid van de narratieve wereld van de film. Lee is erin geslaagd om de harde wereld van 'the projects' op een realistische manier weer te geven en toch een goed en boeiend verhaal te vertellen (Martin, 17.09.1995). Ook de uitdieping van de verschillende karakters maakte van *Clockers* een uitstekende film, volgens de media (Guthman, 13.09.1995).

Lee, en 'director of photography' Malik Hassan Sayeed, werden ook enorm geprezen om de goede cinematografie in *Clockers*. De specifieke camerastijl en de keuze van de belichting scheppen op de juiste momenten de juiste sferen, zodat de kijker wordt meegetrokken in het verhaal (McManus, 15.09.1995). De verschillende cinematografische technieken zijn volgens Berardinelli (1995) erg opvallend, boeiend en afwisselend, maar ze worden nooit storend, waarmee Lee zich onderscheid van andere regisseurs. Ook de acteerprestaties in *Clockers* werden in de media wel gemaakt. Vooral Keitel en Lindo werden geprezen om de intrigerende manier waarop ze hun getormenteerde karakters neerzetten (Turan, 13.09.1995).

Toch was er onenigheid in de pers. Hoewel de film door sommigen werd geprezen om het feit dat Lee in *Clockers* niet prekerig overkwam, en een goede schets gaf van de drugsproblematiek ("*Clockers*", 2002; Guthman, 13.09.1995), vonden anderen dan weer dat *Clockers* te subjectief en té prekerig was (King, 24.03.2006; Wintle, 06.05.2005).

2.2.3. Girl 6: 'The reality of this business is taking off your shirt'

2.2.3.1. De behandeling van de media

In *Girl 6* heeft Spike Lee de behandeling van het rassenthema en de behandeling van de media met elkaar verbonden. Zoals we in hoofdstuk 2.1.3. reeds zagen, geeft Lee in *Girl 6* kritiek op de afbeelding van zwarten in de Amerikaanse filmindustrie (Frans, 1996, p. 26). In de geparodieerde scènes uit bekende Afro-Amerikaanse series zien we telkens hoe zwarte personages op een niet serieuze en stereotiepe manier op het scherm komen. *Girl 6* is een oproep aan Hollywood om Afro-Amerikanen beter te behandelen, maar ook een oproep aan (Afro-Amerikaanse) acteurs en actrices om zichzelf meer te respecteren. In verscheidene scènes krijgen we te zien hoe de leidinggevende figuren uit de filmwereld (regisseurs, impresario's en acteercoaches) de acteurs uitbuiten en dingen laten doen die

ze eigenlijk niet willen. Wanneer Judy na de mislukte auditie bij haar acteercoach komt en haar verhaal doet, wordt deze razend en roept naar Judy: 'The reality of this business is taking off your shirt!'. Even later hebben ze het over respect voor de kunst van het acteren, waarop Judy's acteercoach zegt: 'If you would pay me, you would show respect for the art'. Lee suggereert hier dat de filmwereld niet meer om acteerprestaties draait, maar om uiterlijk en geld. Wanneer later in de film Halle Berry opduikt, lijkt Lee de boodschap te willen geven dat het ook op een andere manier kan. Berry's doorbraak kwam er nadat ze in Lee's *Jungle Fever* (1991) de rol van de aan crack verslaafde Vivian op zich nam. Lee staat erom bekend dat hij jonge acteurs met potentieel graag een kans geeft, ondanks hun gebrek aan naambekendheid en dus ook commerciële waarde. Zo zetten ook Samuel L. Jackson (*School Daze* in 1988, *Do The Right Thing* in 1989 en *Mo' Better Blues* in 1990), Martin Lawrence (*Do The Right Thing*), Mekhi Phifer (*Clockers*) en Rosie Perez (*Do The Right Thing*) hun eerste stappen in Hollywood dankzij Lee (Lally, 23.03.2006).

Los van de kritiek op hoe zwarten in Hollywood worden voorgesteld, is *Girl 6* dus ook een kritiek op de algemene werkwijze die tegenwoordig in Hollywood gehanteerd wordt.

2.2.3.2. Ontvangst in de media

Girl 6 kon in de pers niet rekenen op een positieve ontvangst. Hoewel de film een veelbelovend opzet had, vonden veel critici de uiteindelijke uitwerking teleurstellend (Davis, 13.06.1996, p. 16). Het karakter van Judy zou, ondanks het feit dat ze bijna twee uur constant in beeld is, te weinig worden uitgediept, waardoor de film psychologische diepgang mist (McCarthy, 1996, p. 47). Dit gebrek aan psychologische diepgang is een verwijt dat *Girl 6* ook op andere vlakken krijgt. Dat seks en gevoelens van elkaar worden losgekoppeld, ligt volgens Brown (1996, p. 19) aan de basis van het floppen van de film in de bioscoop. Ook de metaforen (het jonge meisje dat in een liftschacht valt als symbool voor de ondergang van Judy, vallende telefoons

als symbool voor de ommekeer in Judy's leven) die in *Girl 6* worden gebruikt, werden in de pers negatief onthaald. De verbanden die in de film gelegd worden en de symboliek die gebruikt wordt, zou te ver gezocht zijn (Graveland, 1996, p. 23).

De weinige positieve commentaren in de pers gaan over de korte scènes waarin sitcoms en series uit de jaren '70 geparodieerd worden en de manier waarop Lee rekening houdt met hoe seksualiteit in de tijdsgeest past. Judy uit *Girl 6* doet bijvoorbeeld denken aan een geëvolueerde versie van Nola Darling uit Lee's *She's Gotta Have It* (1986). Losbandige seks met meerdere mannen heeft in *Girl 6* plaatsgemaakt voor een voorzichtigere aanpak die kadert in een grotere bewustwording in verband met AIDS en soa's in de jaren '90 (Rebichon, 1996, p. 10).

2.2.4. Get On The Bus: 'Rap, rob, rape and riot'

2.2.4.1. De behandeling van de media

Naast de thema's van de Million Man March weet Lee in *Get On The Bus* ook nog zijn visie en commentaar op de moderne Hollywoodfilm, en dan vooral de afbeelding van zwarten daarin, te verwerken. De filmschoolstudent Xavier vat deze visie zeer bondig samen met de woorden 'They [Hollywood] always sum us up with the four R's: rap, rape, rob and riot'. Dat deze filmstudent gezien kan worden als de vertegenwoordiging van Spike Lee's visie wordt nog eens benadrukt door het feit dat hij door de andere reizigers voortdurend de 'young Spike Lee' genoemd wordt.

Ook in sommige van de personages zien we een afbeelding van wat Robinson (2005) de vijf archetypes van zwarte personages noemt: 'the Tom, the Coon, the Tragic Mulatto, the Mammy, and finally, the Brutal Black Buck'. Deze vijf archetypes zijn volgens Robinson ingebakken in de filmgeschiedenis sinds D.W. Griffith's *The Birth Of A Nation* (1915). In *Get On The Bus* zien we dus enkele van deze archetypes terugkomen, doch Lee laat ze evolueren zodat ze een soort aanklacht worden tegen deze eenzijdige,

racistische visie. Wanneer Jeremiah zijn levensverhaal vertelt, merken we duidelijk dat hij een voorbeeld was van de 'Uncle Tom', de brave en volgzame zwarte die er alles aan doet om in de gunst van zijn blanke meesters te komen. Jeremiah is echter een keer te veel bedrogen geweest en wil zich door zijn deelname aan de mars afzetten tegen zijn verleden in dienst van zijn blanke bazen. Jamal is een voorbeeld van de 'Brutal Black Buck'. Hij was in een vorig leven een lid van de zeer gewelddadige Crips-bende in Los Angeles. Hij heeft zijn leven echter gebeterd en houdt zich nu bezig met jeugdwerking in de achterbuurten van L.A.. Ook hier zien we weer hoe het personage voor de film te categoriseren was als één van de vijf types, maar dat hij zich daar nu tegen afzet. In de acteur Flip Carter kan men een afbeelding zien van de 'Coon', de zwarte die als een aap of een clown de blanken moet amuseren. Hij gaat echter op zoek naar serieuzere filmrollen met als grote voorbeeld Denzel Washington, die door de zwarte gemeenschap als een icoon wordt gezien: een zwarte acteur die internationaal is doorgebroken zonder zijn roots te verloochenen (Allen-Mills, 26.04.1998, z.p.). Ook dit personage probeert zich dus af te zetten tegen de stereotiepe afbeelding van zwarten in Hollywood.

2.2.4.2. Ontvangst in de media

In tegenstelling tot *Girl 6* kreeg *Get On The Bus* wel goede kritieken in de pers. De film werd geprezen om de manier waarop Lee een goed beeld gaf van de problemen waarmee de zwarte gemeenschap kampt, zonder in een langdradige preek te vervallen (Pede, 1997, p. 8). Lee slaagt er volgens de critici in om het publiek aan te sporen om mee te denken over deze actuele discussie, maar hij verweeft deze oproep op onopvallende wijze in het verhaal, zodat de kijker nooit het gevoel krijgt dat de boodschap er 'te dik op ligt'. Dat Lee hierin slaagt, zou te danken zijn aan Lee's verfijnde regie en aan de schitterende acteerprestaties van de acteurs (Felperin, 1997, p. 40).

Een aantal recensenten stellen zelfs dat dit Spike Lee's beste film is sinds *Do The Right Thing*. Het feit dat Lee in *Get On The Bus* de sociale en

politieke boodschap verpakt in een goed verhaal met de nodige portie humor en op de juiste momenten de vinger op de wonde legt, dragen hier alleen maar toe bij (Hoberman, 1996, p. 73; McCarthy, 1996, p. 86).

Dat de film toch niet aansloeg in de Verenigde Staten, ligt volgens Gilroy (1997, p. 17) aan het feit dat het doelpubliek, de zwarten die aan de mars deelnamen, genoeg hebben aan hun eigen herinneringen en zelfgemaakte opnames en dus geen nood hadden aan Lee's geënceneerde belevenissen. Dat de film bij blanken niet aansloeg, is volgens Gilroy vanzelfsprekend, aangezien de Million Man March een vrij negatief beeld opriep bij blanken.

Sommigen vinden het echter onterecht dat de film in België en Nederland niet in de zalen kwam. De film werd enkel op VHS uitgebracht, waardoor hij bij het grote publiek nooit doorbrak ("Waarom moet jurylid Férid Boughedir zuchten?", 20.02.1997, z.p.).

De ontvangst van *Get On The Bus* in de media was dus overwegend positief. De pers prees de film om zijn sterke verhaallijn en de goede regie. In tegenstelling tot *Girl 6* en *Crooklyn* volgde het publiek de pers echter niet en werd de film niet echt een succes.

2.2.5. He Got Game: 'If it's in the papers, it must be true'

2.2.5.1. De behandeling van de media

Zoals we in hoofdstuk 2.1.5. reeds vaststelden, is *He Got Game* vooral een ode aan één van Amerika's nationale sporten, basketbal. Toch bevat de film ook een kritische kijk op de populariteit van de sport en alles wat erbij komt kijken. Ook de media worden hier niet buiten schot gehouden. Spike Lee toont in *He Got Game* hoe iedereen wil meeprofitieren van het succes van het jonge talent Jesus Shuttlesworth en hoe zijn leven wordt beïnvloed door de aandacht die hij krijgt. Ook de media springen op Jesus en proberen hun voordeel te halen uit zijn succes. In de film zien we geregeld hoe televisiezenders hele shows opbouwen rond de verheerlijking van Jesus,

waarin ze een hele reeks bekende mensen laten vertellen hoe geweldig hij is. Ook kranten en tijdschriften wijden hele edities aan Jesus, met koppen als 'Jesus Saves'. De media creëren een hype rond zijn persoonlijkheid, wat ervoor zorgt dat steeds meer mensen proberen om een graantje mee te pikken. Hoewel Jesus vanaf het begin laat blijken dat hij zich niet wil laten beïnvloeden door het (media)circus dat ontstaat, zien we, naarmate de film vordert, toch hoe hij hier en daar in de verleiding komt.

Big Time Willie waarschuwt zijn vriend Jesus in een gesprek voor de verleidingen die op hem af zullen komen door de hype die rondom hem gecreëerd wordt. Door zijn succes, dat mede gemaakt wordt door de media, zal hij moeten vechten tegen drugs, drank en oneerlijke vrouwen. Ook Jake lijkt een waarschuwing te geven in verband met de media wanneer hij aan Jesus vertelt vanwaar zijn naam komt. Jesus Shuttlesworth zou genoemd zijn naar Earl 'The Pearl' Monroe, een legendarische zwarte basketbalspeler uit de jaren '70. Hij werd ook wel 'Jesus' genoemd in de basketbalwereld. De pers nam deze bijnaam over, maar maakte er 'Black Jesus' van. De media creëerden een hype rondom Monroe en hij verhuisde van de Baltimore Bullets naar de New York Knicks. Volgens Jake was dat een grote fout, hij liet zich leiden door de hype en bij de New York Knicks zou hij nooit meer zijn oude niveau gehaald hebben. De uitleg van Jake kan men interpreteren als een waarschuwing voor Jesus om zich niet te laten verblinden door het succes en langzaam te groeien naar de top.

Op het einde wordt er nog kort verwezen naar de verhalen die de media soms ophangen op basis van geruchten. De vrienden van Jesus zitten in één van de laatste scènes een krant te lezen met daarin een bericht over Jesus' vader, Jake, die opgepakt werd nadat hij uit de gevangenis zou zijn ontsnapt. Wanneer één van de jongens opmerkt dat dit verhaal niet klopt, zegt een andere: 'Als het in de krant staat, moet er toch iets van waar zijn'.

Hoewel de media in *He Got Game* niet duidelijk in het verhaal verweven zitten, bevat de film dus toch een aantal waarschuwingen in verband met het beeld dat media kunnen ophangen van een persoon. Lee wijst erop dat dit beeld van de ene dag op andere kan ineenstorten en dat men zich hierdoor niet mag laten beïnvloeden.

2.2.5.2. Ontvangst in de media

De ontvangst van *He Got Game* in de media was gemengd. De film kreeg heel wat kritiek over zich, maar kon ook rekenen op goede commentaren.

De negatieve commentaar op *He Got Game* had vaak te maken met de verschillende verhaallijnen die de film bevat. Deze zouden op zo'n onoverzichtelijke manier door elkaar geweven zijn, dat de kijker zich op geen enkel moment kan binden met de personages ("He Got Game", 2000, p. 76). Het gebrek aan ritme en voortgang in de film zouden ervoor zorgen dat het moeilijk is om gefocust te blijven tijdens de film, waardoor er eigenlijk niets echt blijft ("He Got Game", z.d., p. 38). Veel critici noemden de film 'alweer een teleurstelling' en stelden vast dat Lee de basisingrediënten van een goede narratieve film opnieuw moest aanleren (Matthews, 01.05.1998, p. B2; Goodridge, 1998, p. 24). Ook op *He Got Game* kreeg Lee de kritiek dat de film de woede en militante politieke boodschap mist die men van hem gewoon is (Levy, 1998, p. 57).

Volgens anderen was *He Got Game* echter één van Lee's beste films tot dan toe, een waar meesterwerk en een vernieuwende wind doorheen de Amerikaanse filmbeleving (Sterritt, 08.05.1998, p. 15). Vooral de muziek in de film en het camerawerk konden op positieve commentaar rekenen (Rhodes, 1998). Dat Lee erin slaagde om de verleidingen en de druk op de schouders van Jesus op een realistische en kritische manier weer te geven, kon op veel goedkeuring rekenen in de pers (Major, z.d.). Ook de acteerprestaties van Washington, Jovovich en de onervaren Ray Allen droegen op een positieve manier bij tot de film ("He Got Game", z.d., p. 38).

De meningen in de pers kunnen het beste samengevat worden met de vaststelling die Johnson-Ott (1998) doet:

Despite its problems, *He Got Game* has tremendous style and a fair amount of substance. Not enough to make the film a classic, but more than enough to warrant a viewing.

De film was dus geen overdonderend succes in de media, maar kon toch op goede kritieken rekenen in een aantal kranten en tijdschriften.

2.2.6. Summer Of Sam: 'There are 8 million stories in the naked city. This is one of them'

2.2.6.1. De behandeling van de media

In *Summer Of Sam* betreft Lee de media weer expliciet in het verhaal. In de film bestudeert hij wat de invloed van de media was op de massahysterie die ontstond toen seriemoordenaar David Berkowitz New York teisterde tijdens de zomer van '77. Lee besteedt ook aandacht aan de rol die de media speelden in de zoektocht naar de moordenaar en aan de manier waarop Berkowitz onrechtstreeks door de media werd aangemoedigd.

Dat de media een belangrijke rol spelen in *Summer Of Sam* wordt al duidelijk uit de affiche die voor de film gemaakt werd. Hierop zien we een aantal voorpagina's van een krant met belangrijke gebeurtenissen uit die bewuste zomer van '77. Ook de openingsscène van de film, waarin Jimmy Breslin vertelt over New York, toont het belang van de media in dit verhaal aan. Jimmy Breslin was in 1977 columnist voor The Daily News. Moordenaar David Berkowitz communiceerde via hem met de politie en de wereld.

Doorheen de film wordt duidelijk hoe de media bijdroegen tot het ontstaan van paniek en massahysterie. De media berichten in *Summer Of*



fig. 13: De filmposter

Sam over alles wat met de moorden van Berkowitz te maken heeft, zonder zich er iets van aan te trekken of de informatie die ze geven wel klopt. In een bepaald nieuwsbericht schrijft de reporter dat de politie een brief heeft gevonden van de moordenaar, maar dat ze niet willen zeggen wat erin staat. De reporter gaat echter verder met 'wat hij denkt dat er zou kunnen instaan' en geeft een kaartje met daarop de plaatsen waar de Son of Sam reeds heeft toegeslagen. Deze

berichtgeving, die gebaseerd is op speculaties, zorgt er echter voor dat de mensen in de betrokken buurten paranoïde worden en niemand meer vertrouwen.

In een andere scène zien we nieuwsreporter John Jeffries (gespeeld door Lee) een inspecteur van de politie interviewen. De inspecteur vertelt dat ze eigenlijk nergens staan met het onderzoek en doet een oproep aan de kijkers om iedereen die er verdacht uitziet of zich raar gedraagt aan te geven bij de politie. Deze oproep werkt de paniek onder de bevolking en de massahysterie alleen maar in de hand en langzaam aan zien we hoe de sfeer in de film omslaat en hoe de personages elkaar steeds meer gaan

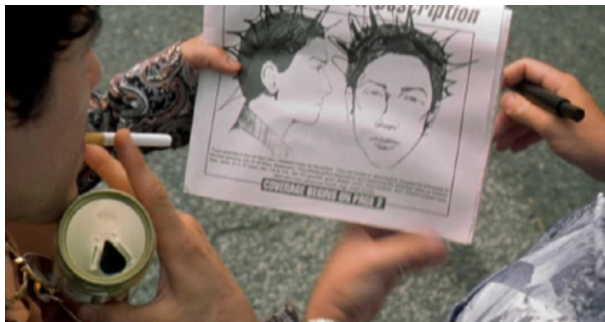


fig. 14: De robotfoto

verdenken. Deze verdenkingen zijn steeds gebaseerd op de berichtgeving in kranten en op tv. Wanneer een krant een vage robotfoto van de mogelijke dader publiceert, zien we hoe iedereen er wel iemand

anders in herkent, wat weer bijdraagt tot paniek en verdachtmakingen van onschuldige personen.

Ook wanneer de door de media in de hand gewerkte paniek een hoogtepunt bereikt en de mensen beginnen te plunderen, staat de televisie klaar om hier uitgebreid verslag van uit te brengen. De beelden van deze uitzending worden in de film afgewisseld met beelden van de personages die steeds banger worden en zelf een oplossing zoeken voor de situatie.

De manier waarop de media de moorden behandelden, lijkt in de film niet alleen een effect te hebben op de bewoners van New York. In verscheidene scènes zien we hoe in het huis van Berkowitz de muren volhangen met krantenknipsels over de moorden. Het lijkt alsof hij deze berichten ziet als een soort trofee. Berkowitz werd dus in zekere zin aangemoedigd door de gedetailleerde berichtgeving van de media.

Op het einde van de film, wanneer Berkowitz naar het politiebureau gereden wordt, zien we hoe dit door de televisie wordt uitgezonden als een soort spektakel zoals de Oscar-uitreiking of iets dergelijks.

In al deze scènes zien we hoe de media bijdroegen tot de massahysterie en hoe de op geruchten gebaseerde berichtgeving vaak leidde tot misverstanden en valse beschuldigingen. Hoewel de media niet

verantwoordelijk zijn voor de moorden, werken ze wel de angst en paniek in de hand bij de bevolking. Lee bekritiseert de manier waarop de media moord en misdaad behandelen als entertainment. Het is opmerkelijk dat er rond *Summer Of Sam* zelf een hele controverse is geweest, op basis van een artikel in de New York Post, waarin familieleden van de slachtoffers en Berkowitz zelf hun ongenoegen uitten over de film. Zij vonden dat Lee entertainment maakte van iets dat best vergeten zou worden (Harry, 2000, p. 19).

2.2.6.2. Ontvangst in de media

Zoals hierboven reeds kort besproken werd, zorgde *Summer Of Sam* al voor grote controverse in de media nog voor hij in de zalen kwam. De nabestaanden van de slachtoffers en David Berkowitz zelf protesteerden tegen de film, omdat ze vonden dat Lee geld probeerde te slaan uit hun leed (Macnab, 2003, z.p.). Macnab merkt terecht op dat Berkowitz in *Summer Of Sam* slechts een nevenpersonage vormt voor een film die grotendeels gaat over een specifieke periode uit de geschiedenis van New York. Dat *Summer Of Sam* geen doorsnee film is over een seriemoordenaar, is een feit dat in de pers geprezen werd. Lee heeft van *Summer Of Sam* geen zoveelste film in de aard van *Seven* (1995) of *The Silence Of The Lambs* (1991) gemaakt, maar het verhaal vanuit een originele invalshoek benaderd (Harry, 2000, p. 19). Toch zou *Summer Of Sam* niet voldoen aan de verwachtingen die geschapen werden door de hype die er rond hing (Hunter, 1999, p. 18).

Een ander veel geprezen punt in de pers is het camerawerk van Ellen Kuras. Door de specifieke belichting en lens-keuze, wordt in *Summer Of Sam* de juist sfeer gecreëerd die het broeierige New York van '77 perfect weergeeft (Turan, 02.07.1999, z.p.; Anderson, 02.07.1999, p. B3). Dreher (02.07.1999, p. 40) stelt echter dat de kwaliteit van dit camerawerk de kwaliteit van het verhaal ver overschrijdt.

Zoals bij de meest films van Spike Lee wordt ook nu weer in de pers de vergelijking gemaakt met *Do The Right Thing*. *Summer Of Sam* kan volgens

de critici niet tippen aan Lee's meesterwerk uit 1989 en ze vragen zich af wanneer Lee nog eens iets vergelijkbaar zal maken ("Summer of Sam - Un Spike Lee multiple et mineur", 2000, p. 30; Hunter, 1999, p. 18).

Toch wordt de film door de meeste critici geprezen om de manier waarop hij de sfeer van angst en paranoia weet over te brengen op de kijker. Ook de goede prestaties van de cast, met als uitblinkers John Leguizamo, Mira Sorvino en Adrien Brody, lokten positieve reacties uit in de pers.

2.2.7. Bamboozled: 'Feed the idiot box'

2.2.7.1. De behandeling van de media

Zoals in *Girl 6* is ook in *Bamboozled* Lee's kritiek op de media verbonden met het raciale aspect van zijn films. In hoofdstuk 2.1.7. zagen we reeds dat Lee in *Bamboozled* kritiek heeft op de manier waarop zwarten doorheen de geschiedenis werden afgebeeld in films en televisieseries. Dit deel van de behandeling van de media door Lee zal ik dus niet opnieuw bespreken in dit hoofdstuk. Maar Lee benadert ook andere aspecten van de media op een kritische manier in *Bamboozled*.

Zo vertelt Pierre Delacroix in de eerste scène aan de kijker dat hij verantwoordelijk is voor wat zij te zien krijgen op hun tv (hij refereert naar tv met het woord 'idiotbox', een woord waarmee Lee's moeder de tv omschreef in zijn jeugd (Aftab, 2005, p. 265)). Tot zijn spijt moet hij vaststellen dat er tegenwoordig te weinig mensen naar de televisie kijken, door de concurrentie van media als het internet en videogames en door het overaanbod aan televisiezenders. Hierdoor dalen de kijkcijfers en dus ook de inkomsten. In deze eerste zinnen van de film schetst Lee al de toon van de film: in de moderne media draait het alleen nog maar om geld en verdwijnen ethiek en moraliteit naar de achtergrond. Ook in de stafvergadering die even later in beeld komt, wordt er door Dunwitty op gehamerd dat de kijkcijfers naar omhoog moeten en dat ze dus iets vernieuwend moeten maken dat de kijkers bij het netwerk houdt. Maar belangrijker nog: hij wil dat de

adverteerders staan aan te schuiven om hun reclameblok in de show te krijgen.

Wanneer Delacroix zijn eerste versie van de *New Millennium Minstrel Show* indient, wordt deze door Dunwitty en een Finse scenarioschrijver herwerkt. Hoewel Delacroix hier tegen protesteert, kan hij er niets aan veranderen. De artistieke vrijheid, of het gebrek daaraan, van schrijvers en regisseurs in de tv- en filmwereld wordt hier door Lee op de korrel genomen.

Op het einde van *Bamboozled* bekritiseert Lee nogmaals het verdwijnen van normen en waarden in de televisiewereld. Televisiezenders gaan tegenwoordig steeds verder om publiek te lokken. In *Bamboozled* beslist de zender CNS om de executie van Mantan, die normaal alleen via het internet te zien was, live uit te zenden voor de mensen die geen computer hebben. Ondanks het wansmakelijke idee zien we toch hoe iedereen aan het beeld gekluisterd zit om deze unieke gebeurtenis live mee te maken.

2.2.7.2. Ontvangst in de media

De kritieken op *Bamboozled* in de media waren overwegend negatief. Hoewel de meesten de gedachtegang die achter de film zat wel konden volgen, vond men toch dat Spike Lee de essentie van de discussie niet had weten te vatten. De film miste nuancering, waardoor hij te agressief en extreem overkwam (Bernaers, 2001, p. 25). Die overdreven agressie zou er voor zorgen dat een groot deel van de boodschap verloren gaat. Maar die agressie zorgt er ook voor dat het publiek zelf begint na te denken, wat *Bamboozled* in positieve zin onderscheidt van andere Spike Lee films als *Jungle Fever* en *Clockers* (Anderson, 20.10.2000).

De plotwendingen in *Bamboozled* zorgden voor ongeloof bij de critici. Dat *Mantan: The New Millennium Minstrel Show* bij het grote publiek zou aanslaan, was te ver gezocht en te ongeloofwaardig (Pede, 2001, p. 7). Dat er naast het hoofdverhaal nog te veel nevenplotten zijn, brengt volgens

Blackwelder (z.d.) de film uit balans en zorgt ervoor dat de film eerder prekerig en niet echt satirisch overkomt.

Lee krijgt ook de kritiek dat hij het publiek onderschat. In *Bamboozled* zou hij te vaak expliciet benadrukken dat het om satire gaat en zou hij de gedachtegang van het publiek te zeer een bepaalde richting in willen duwen. Hierdoor heeft *Bamboozled* niet het gewenste effect en stimuleert hij niet tot een zinnige discussie over de aangereikte thema's (Berardinelli, 2000).

De film wordt echter wel geprezen om de boodschap die ervan uitgaat. Chan (z.d.) huldigt Lee omdat hij het aandurft om die aspecten van de Verenigde Staten te laten zien, die de meesten liever stil houden. Hoewel het behandelde onderwerp erg controversieel is, slaagt Lee er volgens Grady (2000) toch in om de kijker te laten nadenken over de boodschap. Dat Lee deze moeilijke boodschap op een goede manier aanbrengt en er ook in slaagt om het publiek te laten lachen en huilen, maakt *Bamboozled* zo uitzonderlijk (Rickey, z.d.).

Brooks (2001, p. 42) vat de kritieken op *Bamboozled* overzichtelijk samen wanneer hij zegt dat beide kanten (de critici die zeggen dat *Bamboozled* een onsamenvangende en agressieve film is en de critici die *Bamboozled* een belangrijke bijdrage vinden aan het Amerikaans bewustzijn) gelijk hebben. Brooks stelt vast dat de film hier en daar inderdaad zwakke punten vertoont, maar dat hij er toch in slaagt om de belangrijke boodschap over te brengen aan het publiek.

2.2.8. 25th Hour: Focus op het individu

2.2.8.1. De behandeling van de media

Zoals we ook al in het hoofdstuk over de raciale thema's in Lee's films konden vaststellen, wijkt *25th Hour* sterk af van de thema's die doorgaans door Lee behandeld worden. Ook de behandeling van de media is in *25th Hour* geheel afwezig. Het verhaal focust volledig op Monty Brogan en de relatie met Naturelle en zijn twee vrienden Francis en Jacob. De film gaat

dieper in op hoe de verschillende personages omgaan met de nakende opsluiting van Monty en hoe ze hun schuldgevoel hierover verwerken.

Door zo diep in te gaan op de innerlijke, psychologische kant van het verhaal, bleef er in de film minder plaats over voor een bredere maatschappelijke kritiek. De film gaat wel nog in op de impact van de aanslagen van 11 september 2001 op de bevolking van New York, maar de focus blijft steeds op hoe de mens omgaat met zulke tragedies.

Met dit in het achterhoofd lijkt het dan ook vanzelfsprekend dat Lee in deze film een mogelijke kritiek op de media achterwege laat. In tegenstelling tot de meeste andere films van Lee bevat *25th Hour* dus geen maatschappelijke en sociale beschuldigingen, maar een microscopische studie van hoe de menselijke psyche omgaat met de eigen schuldgevoelens.

2.2.8.2. Ontvangst in de media

Na de overwegend slechte ontvangst van *Bamboozled* lijkt Spike Lee met *25th Hour* weer een film gemaakt te hebben die de pers kon bekoren. De grote verdienste van de film is dat de personages goed zijn uitgewerkt en dat er veel aandacht besteed wordt aan de psychologische kant van het verhaal ("La 25e Heure", 2003, p. 28). Ook de cast wordt geprezen voor de manier waarop ze de personages op een zeer geloofwaardige manier neerzetten. Zowel hoofdrolspeler Edward Norton als ondersteunende acteurs Barry Pepper (Francis) en Phillip Seymour Hoffman (Jacob) zorgen ervoor dat de kijker wordt meegesleept door de gevoelens en de psychologische kwellingen van de personages (Clifford, 2002).

Een ander pluspunt in *25th Hour* is de manier waarop Lee de angst, die in New York heerst sinds 11 september 2001, in de film weet te verwerken. Deze angst speelt een 'bijrol' in de film, maar gaat de film nooit domineren. Hiermee scheidt Lee een bepaalde sfeer en boodschap, zonder deze té expliciet in de film te laten opduiken (Carroll, 20.12.2002).

Ook de melancholische sfeer die de film overheerst en die gecreëerd wordt door Lee's regie, het camerawerk van Rodrigo Prieto en de

acteerprestaties brengen de film op een hoger niveau (“Afscheid nemen tegen de klok”, 09.04.2003, z.p.).

Zoals alle Spike Lee films werd ook *25th Hour* afgemeten tegen *Do The Right Thing*. Waar de meeste andere films volgens de pers het niveau van *Do The Right Thing* niet haalden, komt volgens de meesten *25th Hour* toch aardig in de buurt. Dat blijkt uit koppen als ‘*25th Hour*: Spike’s best since *Do The Right Thing*’ (Lumenick, 19.12.2002), ‘Spike Lee’s most compelling and resonant picture in years’ (Gilchrist, 09.01.2003) en ‘Lee’s best, most cohesive and most passionate film since *Do The Right Thing*’ (Anderson, 10.01.2003). Het is dus duidelijk dat *25th Hour* volgens de pers één van Lee’s betere films is. Een goed samenhangend verhaal met sterke acteerprestaties en een zeer goede regie. Toch sloeg ook deze film niet echt aan bij het grote publiek, met een totale opbrengst van ‘slechts’ 13 miljoen dollar in de zalen (“Spike Lee box office results”, 2006).

2.2.9. She Hate Me: ‘Sex and scandal always make frontpage news’

2.2.9.1. De behandeling van de media

Net als in *25th Hour* wordt ook in *She Hate Me* de media nauwelijks bij het verhaal betrokken. Slechts op de achtergrond worden enkele verwijzingen gemaakt naar de macht van de pers en hoe de pers door grote bedrijven gestuurd kan worden. Wanneer Leland Powell, de baas van Progeia, zich zorgen begint te maken over de activiteiten van Armstrong, horen we hem zeggen: ‘Sex and scandal always make frontpage news’. Wanneer Armstrong later in de film wordt opgepakt, krijgt hij van de agent een krant onder de neus geduwd waarin heel zijn verhaal, inclusief de zogezegde banden met de maffia, staan uitgesmeerd. Hoewel het niet zo wordt gezegd in de film, kan de kijker zelf de link leggen tussen de uitspraak van Powell en het in de pers verschijnen van Armstrongs privé-leven.

Tijdens de rechtszaak verwijst Armstrong naar andere ‘whistleblowers’ zoals Cynthia Cooper (die fraude bij het bedrijf WorldCom aan het licht

bracht), Coleen Rowley (die wanpraktijken bij het FBI aanklaagde) en de eerder vernoemde Sherron Watkins (Enron) (Lacayo & Ripley, 22.12.2002). In beeld ziet de kijker een cover van het tijdschrift Time met daarop deze drie vrouwen. Zij werden door Time in 2002 uitgeroepen tot 'Persons of the year'. Met deze verwijzing brengt Lee hulde aan deze drie vrouwen, maar ook aan de pers die er mee voor zorgde dat deze zaken niet in de doofpot belandden.

Naast deze twee kleine verwijzingen komt de pers dus niet aan bod in de film. De film focust vooral op de 'interne kant' van het verhaal, op hoe de verschillende mensen binnen het bedrijf omgaan met deze zaak en niet op hoe de buitenwereld hierop reageert. Zo wordt ook het gerechtelijk onderzoek naar de zaak nooit in beeld gebracht, enkel de momenten waarop de onderzoekers in aanraking komen met de personages (Armstrong, Powell) worden in de film belicht.

2.2.9.2. Ontvangst in de media

She Hate Me was Spike Lee's grootste flop. De film bracht in de zalen slechts 366.000 dollar op, wat bijzonder weinig is (Joris, 17.11.2004, z.p.). Ook in de pers stond het onthaal van *She Hate Me* in schril contrast met de positieve ontvangst van *25th Hour*. De pers was teleurgesteld dat Lee de nieuwe toon die hij in *25th Hour* had gezet niet had aangehouden in *She Hate Me* (Narbonne, z.d., p. 68). De algemene tendens in de kritieken op de film was dat hij te rommelig was. Ondanks enkele goede ideeën is *She Hate Me* te onoverzichtelijk geworden om boeiend te zijn (Goodridge, z.d., p. 22). Deze onoverzichtelijkheid was volgens de pers grotendeels te wijten aan het feit dat de film te veel verhalen bevatte, zodat het moeilijk werd om ze allemaal te volgen (Lane, 26.07.2004).

Naast de grote hoeveelheid aan verhaallijnen zou de film ook té moraliserend en té melodramatisch zijn, waardoor hij een groot deel van zijn geloofwaardigheid verliest. *She Hate Me* wordt daardoor een belachelijke en naïeve productie (Sneek, 28.07.2004, z.p.). Dat de film vaak te veel ethische

vragen en vingerwijzingen bevat, is een kritiek die ook Burns (18.08.2004) geeft. De film zou op zoveel doelen tegelijk schieten dat hij er geen enkel echt goed kan raken.

De weinige goede commentaren op de film gingen meestal over éénzelfde punt: de manier waarop Lee in deze film weer erg gevat omgaat met de actualiteit. Lee weet in *She Hate Me* de politieke en sociale thema's die in de moderne maatschappij van belang zijn te vatten, in tegenstelling tot de meeste moderne films (Foundas, 2004, p. 56; Joris, 17.11.2004, z.p.). Daarnaast worden ook hier en daar het camerawerk van Matthew Libatique en de muziek van Terence Blanchard geprezen (Goodridge, z.d., p. 22).

Dat *She Hate Me* Spike Lee's meest onsuccesvolle film ooit was, blijkt dus duidelijk uit zowel de perskritieken als de magere opbrengst in de zalen.

2.2.10. Inside Man

2.2.10.1. De behandeling van de media

In *Inside Man*, Lee's meest recente film, vinden we weer enkele kritische opmerkingen in verband met de media en hun invloed. Hoewel deze ook hier erg beperkt zijn, zijn ze toch duidelijker aanwezig dan in de twee vorige films. Lee haalt in *Inside Man* weer uit naar de videogame-industrie, een thema dat we ook al in *Clockers* zagen opduiken. De verwijzingen naar videogames in *Inside Man* tonen zelfs zeer sterke gelijkenissen met die in *Clockers*.

In de film zien we hoe één van de gijzelaars, een kleine jongen van een jaar of 10, op een Sony PSP (een draagbare versie van de PlayStation-console) zit te spelen. Wanneer gijzelnemer Dalton Russell vraagt of hij dit spel even mag bekijken, krijgt de kijker via een computeranimatie het fictieve spel te zien dat de jongen aan het spelen is. In dit spel is het de bedoeling dat een zwart personage zoveel mogelijk geld en respect verdient door te moorden en te stelen. In een gesprek met Niels Ruëll van De Standaard (12.04.2006, p. F8) zegt Lee hierover: 'In dat soort computerspelletjes moet je proberen te winnen door te dealen, auto's te stelen en mensen te



fig. 15: Het videospel in *Clockers*



fig. 16: Het videospel in *Inside Man*

vermoorden. Is dat nu iets om mee te koketteren? Ik vind dat verschrikkelijk.’ Wanneer Russell vraagt naar de bedoeling van het spel, antwoordt de jongen: ‘Get rich or die trying’. Hiermee verwijst Lee naar de op dit moment erg populaire gangsta-rapper 50 Cent, die erom bekend staat dat hij geweld en misdaad verheerlijkt (Temmerman, 12.04.2006, z.p.). Ook dit soort kritiek op gangsta-rap zagen we reeds eerder in *Clockers*.

In de film zien we ook af en toe beelden van een nieuwsreporter die de gijzeling op de voet volgt. Deze reporter bericht over cruciale gebeurtenissen en ontwikkelingen. Men kan deze nieuwsreporter interpreteren als een verwijzing naar hoe de media steeds over ieders schouder meekijken, wachtend op een misstap. Dit verhoogt mede de druk op de schouders van inspecteur Frazier, die sowieso al onder hoge druk staat van zijn oversten.

2.2.10.2. Ontvangst in de media

De ontvangst in de media van *Inside Man* is overwegend positief. Dat dit Lee’s eerste ‘grote’ film is, die toegankelijk is voor het ‘doorsnee’ publiek, is dus ook te merken in de pers. Het feit dat de film aandacht krijgt op een jongerenzender als JimTV (De Vynck, 12.04.2006) en dat er een reclamecampagne loopt op alle Vlaamse commerciële zenders toont ook aan dat deze film door zowel pers als publiek gesmaakt wordt. Ook de box-office cijfers liegen er niet om. De film is nu al Lee’s succesvolste film ooit. Hoewel hij pas op 24 maart 2006 in de Amerikaanse zalen kwam, heeft hij op het moment dat dit geschreven wordt (mei 2006) reeds een totaalopbrengst van bijna 160 miljoen dollar opgebracht, wat zo’n 110 miljoen dollar meer is dan *Malcolm X* (“Spike Lee box office results”, 2006).

De film wordt in de pers alom geprezen. Hoewel de film alle ingrediënten bevat voor een typische 'heist-film' (films die draaien om een goed voorbereide bankoverval of kluis-kraak), weet Lee de film tot een hoger niveau te tillen, zodat hij uitstijgt boven de conventies van het genre (Temmerman, 12.04.2006, z.p.). Ook het feit dat Lee in deze eerder commerciële film er toch in geslaagd is om zijn eigenheid te bewaren en er een aantal 'typische Spike Lee kenmerken' in heeft weten te verwerken, is de critici niet ontgaan (Alter, 23.03.2006).

Zoals ook bij *25th Hour* het geval was, zijn de critici ook erg tevreden over de wijze waarop Lee de tijdsgeest in de film heeft verwerkt. Zoals alle Spike Lee-films, op *Get On The Bus* na, speelt ook *Inside Man* zich af in New York. Hier en daar verwijst Lee naar de traumatische gebeurtenissen van 11 september en hoe die nog steeds een rol spelen in het leven van de New Yorkers (Brunson, 29.03.2006).

Waar Lee's vorige films vaak de kritiek kregen dat ze te onoverzichtelijk waren en daardoor moeilijk te volgen, krijgt *Inside Man* lof voor de manier waarop de kijker vanaf de eerste minuut wordt meegesleept door het verhaal en de onverwachte plotwendingen, zonder ook maar één moment verveeld te geraken (Cordova, 24.03.2006). De kritieken uit het verleden op Lee's onkunde wat 'storytelling' betreft, worden door de critici van *Inside Man* van de tafel geveegd. Met *Inside Man* maakt Lee, narratief gezien, zijn beste film tot nu toe (Denerstein, 24.03.2006).

Toch is niet iedereen tevreden met Lee's nieuwste film. Arnold (24.03.2006) moet tot zijn spijt vaststellen dat Lee duidelijk niet gewoon is om films als *Inside Man* te maken, waardoor hij het boeiende verhaal niet goed weet over te brengen. Een ander punt waarop de film negatieve kritiek uitlokte, waren de onverwachte plotwendingen die tot een anti-climax zouden leiden. Hierdoor zou de kijker met een teleurgesteld gevoel achterblijven (Johanson, 24.03.2006).

We kunnen dus stellen dat Lee met *Inside Man* zijn doorbraak bij het grote publiek lijkt te maken. Dit succes zou in de toekomst wel eens deuren kunnen openen voor Lee.

2.2.11. Besluit

We kunnen besluiten dat Lee in zijn films de media op allerlei vlakken bekritiseert. Na de analyse kunnen we deze kritieken vatten in een drietal algemene thema's. Vooreerst behandelt Lee de invloed van de media op de jeugd. Hij verwijst hierbij naar de link tussen gewelddadige videospellen en agressie, de rol die de televisie inneemt bij de opvoeding van kinderen in de huidige maatschappij en het succes van 'gangsta-rap'. In *Crooklyn*, *Clockers*, *He Got Game*, *Bamboozled* en *Inside Man* wordt dit onderwerp aangesneden. Een tweede punt waarop Lee de media bekritiseert is de stereotiepe afbeelding van zwarten. Hoewel dit in een aantal films slechts kort of subtiel aan bod komt, zoals in *Clockers*, *Get On The Bus* en *Inside Man*, zijn *Girl 6* en *Bamboozled* grotendeels opgebouwd rond dit thema. Een laatste punt dat Lee aanhaalt, is de manier waarop de media een persoon of idee volledig kunnen maken of kraken. Hij bestudeert in een aantal films de invloed van de media op de manier waarop mensen denken en handelen. In *He Got Game* zien we hoe de omgeving van Jesus mede door de media wordt opgezweept en hoe er een hype ontstaat rond Jesus. In *Summer Of Sam* beïnvloeden de media de angst van de bevolking en het beeld dat de bevolking heeft van de moordenaar. Ook in *She Hate Me* duikt dit thema op. De rol van de media is in deze film dubbel: ze halen mensen onderuit door schandalen te creëren, maar ze helpen ook bij het dieper uitspitten van affaires die anders misschien in de doofpot zouden beland zijn.

De ontvangst van Spike Lee's films in de pers was opmerkelijk. Een groot deel van de films werd eerder negatief onthaald door de media. Toch konden een aantal films ook rekenen op goede kritieken. Wanneer men het overzicht van de kritieken bekijkt, dan kan men vaststellen dat de films afwisselend negatief en positief werden ontvangen. Zo werden *Crooklyn*, *Girl 6*, *He Got Game*, *Bamboozled* en *She Hate Me* overwegend negatief ontvangen. De andere films, zijnde *Clockers*, *Get On The Bus*, *Summer Of Sam*, *25th Hour* en *Inside Man*, konden dan weer rekenen op een overwegend positieve ontvangst. Wat opvalt is dat de meeste critici alle films afwegen tegenover Lee's *Do The Right Thing*, wat opmerkelijk is, daar elke

film toch zou moeten beschouwd worden als een werk op zich. Tenslotte moeten we ook vaststellen dat het publiek de media niet altijd volgde. In de cinemazalen waren de meeste van de besproken films geen echte hoogvliegers en sommigen waren zelfs regelrechte flops. Met *Inside Man* lijkt daar echter verandering in te komen.

2.3. Zwarte cultuur

Dat Spike Lee een Afro-Amerikaanse regisseur is, laat hij niet enkel merken door de uitgebreide behandeling van het rassenvraagstuk en de overwegend zwarte cast in zijn films. Lee verwijst in zijn films ook regelmatig naar belangrijke facetten uit de Afro-Amerikaanse cultuur. Deze verwijzingen houden soms kritiek in, maar zijn ook vaak een ode aan belangrijke figuren die hebben bijgedragen tot de Afro-Amerikaanse bewustwording en identiteitsvorming. De culturele verwijzingen dragen bij tot het specifieke karakter van de films van Lee. In het volgende hoofdstuk zal ik een beknopt overzicht geven van deze verwijzingen.

2.3.1. Crooklyn: 'Soul Train' & 'Afro Sheen'

In *Crooklyn*, die zich afspeelt in de jaren '70, wordt een aantal keer zeer duidelijk gerefereerd naar belangrijk aspecten uit de Afro-Amerikaanse cultuur. Vaak zijn het echter maar korte verwijzingen, die helpen om de sfeer van die tijd op te roepen. Zo krijgen we een aantal korte fragmenten te zien uit *Soul Train*, een dans-programma uit de jaren '70 waarin Afro-Amerikaanse dansers en muzikanten een kans kregen om hun talenten op de televisie te vertonen. Ook naar 'Afro Sheen', een legendarisch haarproduct dat door fabrikant Johnsson op de markt werd gebracht speciaal voor Afro-Amerikanen, wordt in de film verwezen. 'Afro Sheen' zorgde ervoor dat 'typisch Afro-Amerikaanse kapsels beter in vorm bleven' ("Historical Hair Care Facts", 10.07.1997). Kapsels spelen ook elders in de film een belangrijke rol. Wanneer Troy bij haar Oom en Tante verblijft, zien we hoe de tante Troys kroeshaar stijl maakt. Dit kroeshaar, dat typisch is voor zwarten, vormt een belangrijk deel van de zwarte identiteit. Door de krulletjes weg te nemen, ontnam Tante Song dus ook een deel van Troys identiteit en trots. Dit fenomeen, waarin zwarten hun haar met chemische middelen proberen stijl te maken, werd ook al uitgebreid besproken in Lee's *Malcolm X*.

Onrechtstreeks wordt er ook verwezen naar het belang van basketbal voor de Afro-Amerikaanse bewustwording vanaf de jaren '50. Clinton, de oudste zoon van het gezin is bezeten van de New York Knicks (niet toevallig ook het favoriete team van Spike Lee). Hij verzamelt allerlei dingen van de Knicks en gaat liever naar een basketbal-match kijken dan naar een belangrijk pianoconcert van zijn vader. Clinton aanbidt vooral de zwarte spelers van het team. We zien hier duidelijk hoe succesvolle zwarte sporters en filmsterren hun invloed hebben op, vooral de jonge, Afro-Amerikanen.

2.3.2. *Clockers*: 'Hip Hop Hooray!'

Clockers bevat heel wat afbeeldingen van de Afro-Amerikaanse cultuur. Zoals we reeds eerder zagen, is deze film deels een aanklacht tegen de verheerlijking van het 'ghetto-leven' door zwarte rappers. De film bevat dan ook heel wat verwijzingen naar de hip-hopcultuur, die deel uitmaakt van de Afro-Amerikaanse jongerencultuur. Hip-hop ontstond in de arme wijken van Amerikaanse grootsteden, waar ook een groot deel van Spike Lee's films zich afspelen (Rhodes, 04.04.1993). Lee trekt in *Clockers* dus vooral van leer tegen de evolutie binnen de rap-muziek, die steeds gewelddadiger wordt. De jonge dealers in de film zijn allen rap-fanaten en om zijn



fig. 17: 'Onderuitgezakte' jongeren in *Clockers*...



fig. 18: ... en in *Save The Last Dance*

boodschap duidelijk te laten overkomen, maakt Lee van deze jongeren een soort karikaturale personages. Ze dragen allemaal brede broeken en te grote t-shirts, een kledingstijl die typisch is voor de hip-hopcultuur. Ook hun taalgebruik en hun lichaamstaal zijn een overdreven afbeelding van deze cultuur. Zo gebruiken ze in iedere zin een aantal scheldwoorden en zakken ze extreem onderuit als ze gaan zitten. Lee

gebruikt hier dus een erg stereotiepe afbeelding van deze cultuur, zodat zijn boodschap nog duidelijker wordt overgebracht. Het is opmerkelijk dat de stereotiepe afbeelding van 'gangsta rap' in Lee's films in andere Hollywood-films vaak als de werkelijkheid wordt beschouwd, zoals in *Save The Last Dance* (2001).

Op het einde van de film verwijst Lee ook nog naar de Nation of Islam, de vereniging van Louis Farrakhan. Wanneer Rocco Klein Strike heeft afgezet aan het station, komt er een man die een krant wil verkopen bij zijn auto staan. Het gaat om een editie van 'The Final Call' met als grote kop 'Justice in black and white'. The Final Call is een krant die wordt uitgegeven door de Nation of Islam.

In *Clockers* verwijst Lee dus op een eerder karikaturale manier naar typische elementen uit de zwarte cultuur. Hij steekt de draak met het stoere imago en de ghetto-cultuur die door populaire rappers gepromoot wordt, maar zorgt er wel voor dat de personages in hun overdrevenheid nog geloofwaardig blijven.

2.3.3. Girl 6: Blaxploitation

Ook in *Girl 6* heeft Lee heel wat verwijzingen naar de Afro-Amerikaanse cultuur verwerkt. Opvallend is dat Lee in deze film ook vaak verwijst naar zijn eigen succesfilms en naar de acteurs en actrices die erin meespeelden. Het lijkt erop dat Lee hier zijn invloed op de Afro-Amerikaanse cultuur en op Hollywood wil duidelijk maken. Wanneer Judy in het begin van de film auditie doet, leest ze de volgende zin af van een blad: 'The only reason I'm doing this is to clear my name'. Met deze zin opent het personage Nola Darling Lee's eerste film, *She's Gotta Have It* (Dunn, 10.04.1996). De regisseur van de film waarvoor Judy auditie doet, ene 'Q.T.', vermeldt even later dat dit de grootste Afro-Amerikaanse film aller tijden zal worden en dat Denzel (Washington), Wesley (Snipes) en Fish (Laurence Fishburne) ook zullen meedoen. Lee brengt hier niet alleen hulde aan een aantal grote zwarte acteurs, onrechtstreeks huldigt hij ook zichzelf. Denzel Washington, Wesley

Snipes en Laurence Fishburne speelden allemaal mee in belangrijke films van Lee. Ook belangrijke vrouwelijke Afro-Amerikaanse vertegenwoordigers worden in *Girl 6* geprezen. Zo krijgt Judy tijdens de auditie te horen dat ze op zoek zijn naar iemand met het uiterlijk van Halle Berry, het sex-appeal van Jada Pinkett, de stem van Whitney (Houston) en de uitstraling van Angela Bassett. Halle Berry speelt zelfs een kleine rol in de film, als zichzelf.

Lee verwijst in *Girl 6* ook regelmatig naar de populaire blaxploitation-films en sitcoms uit de jaren '70. De zogenaamde 'blaxploitation' films hebben steeds een dubbel gevoel opgeroepen. Aan de ene kant vonden zwarten het fantastisch dat er eindelijk films kwamen met zwarte helden (Morris, 03.1997), maar aan de andere kant kwam er al snel protest toen de grote studio's het genre gingen uitbuiten en de zwarten op een stereotiepe manier als criminelen en pooiers begonnen af te beelden (Bankard, z.d.). Toch effenden deze films het pad voor een nieuwe generatie zwarte acteurs en regisseurs.

De film bevat ook een aantal verwijzingen naar twee befaamde zwarte baseball-spelers, Hank Aaron en Willie Mays. Jimmy, Judy's buurman, is een

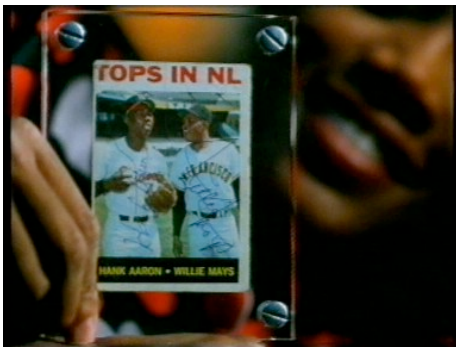


fig. 19: Het pronkstuk van Jimmy's collectie

verwoed verzamelaar van baseball-kaarten. Het pronkstuk van zijn collectie is een gesigioneerde kaart van Mays en Aaron. Beide spelers worden beschouwd als twee van de beste baseball-spelers ooit. Ze staan beiden in de 'National Baseball Hall Of Fame' ("National Baseball Hall of Fame", 2006). Het

succes van Mays en Aaron was niet alleen positief voor hun respectievelijke teams, het droeg ook bij tot het vormen van een positieve Afro-Amerikaanse identiteit (Hoover, z.d.).

2.3.4. Get On The Bus: 'Black Power!'

In het verhaal van *Get On The Bus* zijn, naast het hoofdthema natuurlijk, een aantal belangrijke aspecten van de Afro-Amerikaanse cultuur verwerkt. Zo zien we dat, wanneer Jeremiah de bus opstapt, hij zijn vuist in de lucht steekt en de anderen begroet met de woorden: 'Black power!'. Dit is een verwijzing naar de groet die leden van de radicale zwarte Black Panther-partij, die in de jaren '60 en '70 actief was, gebruikten ("The Black Panther Party", z.d.). Eén van de medereizigers vraagt zich daarop luidop af of Jeremiah in de jaren '60 is blijven steken.

Wanneer de bus vertrekt, zet George, de reisleader, een cassette op met muziek van James Brown. We zien hoe de hele bus uit volle borst meezingt met *Papa Don't Take No Mess*, een lied dat tegelijk ook een groot stuk van de boodschap van de Million Man March weergeeft. Ook de rest van de soundtrack is voor het grootste deel afkomstig van bekende zwarte artiesten zoals A Tribe Called Quest, Guru, Blackstreet, Marc Dorsey, Stevie Wonder en Curtis Mayfield. Zoals in hoofdstuk 2.2.4. reeds werd vermeld, wordt er in de film ook verwezen naar belangrijke zwarte personen uit de entertainment-wereld, zoals Denzel Washington en Spike Lee zelf.

Wanneer de reisgenoten ontdekken dat de jonge Evan vastgeketend is aan zijn vader, noemt Jamal hem 'Kunta Kinte'. Dit verwijst naar het boek 'Roots' van Alex Haley. Hierin vertelt Haley het verhaal van één van zijn voorvaderen, Kunta Kinte, die in 1767 door slavenhandelaars van Gambia naar de Verenigde Staten werd gebracht ("Kunta Kinte", 2003). Hij is in de Afro-Amerikaanse cultuur een symbool geworden voor de wanpraktijken ten tijde van de slavernij. Alex Haley is overigens ook de schrijver van 'The Autobiography of Malcolm X', waarop Lee zijn film *Malcolm X* grotendeels baseerde.

2.3.5. He Got Game: 'Black men can jump'

In de vorige hoofdstukken vermeldden we reeds dat *He Got Game* hoofdzakelijk een ode is aan de basketbalsport. De film is daardoor niet alleen een ode aan één van de nationale sporten van de Verenigde Staten, maar ook aan de Afro-Amerikaanse cultuur, waar basketbal in de loop der jaren een belangrijk onderdeel van is geworden. Een fenomeen dat vanuit het blanke perspectief behandeld werd in Ron Shelton's *White Men Can't Jump* (1992).

Hoewel de eerste zwarte speler pas in 1951 werd toegelaten in de National Basketball Association (NBA), heeft de sport sinds de jaren '80 vooral een 'zwart' imago. In 2004 was 77% van de spelers in de NBA zwart, tegenover 21% blanken (Lelinwalla, 13.07.2004). Het succes van sterren als Michael Jordan, Shaquille O'Neal, Earl Monroe, Kareem Abdul-Jabbar en Magic Johnson droegen bij tot de positieve identiteitsvorming bij Afro-Amerikanen. Ook het belang van deze basketbalcultuur voor Afro-Amerikaanse jongeren in Amerikaanse grootsteden wordt in *He Got Game* belicht. De typische basketpleintjes in de binnenstad zijn voor deze jongeren vaak de enige vorm van ontspanning en ze vormen ook een belangrijke ontmoetingsplaats. Zij zien basketbal ook als een middel om zich te onderscheiden van de rest, waardoor de sport voor hen een hogere status krijgt. Winst of verlies staat in deze straatbasketbal-wedstrijden symbool voor respect en afgang, en daarom zijn deze jongeren vaak enorm gedreven. Deze gedrevenheid zorgt ervoor dat die jongeren uit zwarte buurten in de grootstad vaak een zeer hoog niveau halen en uitblinken ten opzichte van blanke spelers (Walters, 1997).

Veel van deze belangrijke Afro-Amerikaanse basketbalspelers komen in de film ook in beeld, zoals Jordan, O'Neal en Reggie Miller. Ray Allen, die

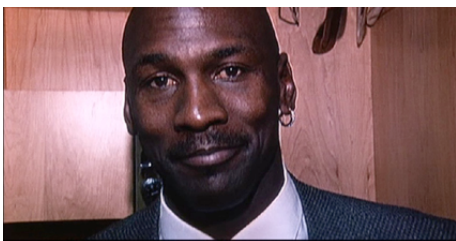


fig. 20: Michael Jordan in *He Got Game*

Jesus Shuttlesworth speelt, is daarenboven zelf ook een succesvol basketbalspeler, toen nog bij de Milwaukee Bucks en nu bij de Seattle Sonics ("Ray Allen", 2006). Het



fig. 21: Reggie Miller in *He Got Game*



fig. 22: Shaquille O'Neal in *He Got Game*

rugnummer dat hij in de film draagt, nummer 34, is ook in de NBA zijn vaste rugnummer.

He Got Game is dus niet zomaar een basketbal-film, het is ook een weergave van een deel van de Afro-Amerikaanse cultuur. Lee schetst in de film enerzijds het belang van basketbal voor zwarte jongeren, maar geeft anderzijds ook het belang aan van deze jongeren voor de sport. Door deze twee kanten te belichten versterkt Lee nog eens extra hoe de sport in de Verenigde Staten verweven is met de Afro-Amerikaanse identiteit.

2.3.6. Summer Of Sam: 'The summer of Reggie'

Summer Of Sam bevat een beperkt aantal verwijzingen naar de Afro-Amerikaanse cultuur. Dit is voor een belangrijk stuk te wijten aan het feit dat de film zich grotendeels afspeelt in een Italo-Amerikaanse gemeenschap in New York. Toch zijn er dus ook in *Summer Of Sam* een aantal duidelijke verwijzingen naar Afro-Amerikanen. Zo was de zomer van 1977 ook de zomer waarin de zwarte baseball-speler Reggie Jackson er voor zorgde dat de New York Yankees de 'World Series' wonnen (Macnab, 2000, p. 58). In de film wordt hier vaak naar verwezen. Zo horen we op de achtergrond regelmatig een televisiestem die een wedstrijd van de Yankees becommentarieert. Op een bepaald moment krijgt de kijker zelfs een beeld te zien uit een wedstrijd van de Yankees, waarin Jackson een bal ver weg slaat. Op basis van zijn rugnummer, nummer 44, verdenkt één van de personages Jackson er zelfs van de Son of Sam te zijn. Deze vermoordde zijn slachtoffers namelijk met een geweer van het .44 kaliber. Wanneer Jimmy Breslin op het einde van de film de zomer van 1977 samenvat,

vermeldt hij uitvoerig de rol die Jackson speelde in de beslissende baseballwedstrijd waarin de Yankees de World Series wonnen en Jackson drie home runs in één wedstrijd liep, waarmee hij een record vestigde.

Daarnaast bevat *Summer Of Sam* ook een korte verwijzing naar Lee's *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*, zoals eerder reeds werd aangehaald. Ook hier lijkt Lee weer zijn eigen invloed op de Afro-Amerikaanse cultuur te willen illustreren. Het is dan ook niet toevallig dat Lee een film maakt over de zomer van 1977. Tijdens deze beruchte zomer besloot Lee dat hij regisseur wilde worden (Aftab, 2005, p. 246).

2.3.7. Bamboozled: 'Look at all the brothers on the wall'

Bamboozled bevat een groot aantal positieve en negatieve verwijzingen naar elementen uit de Afro-Amerikaanse cultuur. De foto's aan de muur in het kantoor van Dunwitty, die in hoofdstuk 2 al werden behandeld, beelden Afro-Amerikaanse atleten af die zich door hun prestaties in hun sporttak hebben kunnen onderscheiden. Zoals in de meeste andere films van Lee brengt hij hier opnieuw hulde aan deze belangrijke Afro-Amerikaanse figuren. Het gaat in *Bamboozled* om Michael Jordan, Mohammed Ali, Hank Aaron, Willie Mays, Kareem Abdul-Jabbar en Mike Tyson. Op een bepaald moment zegt

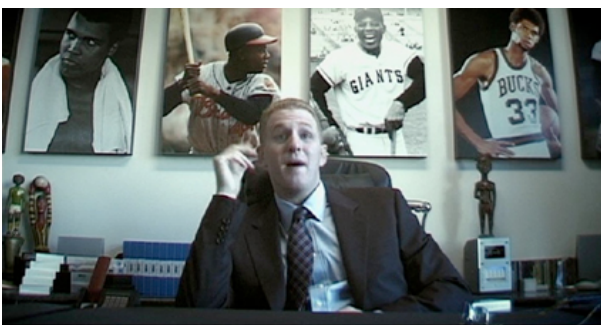


fig. 23: Ali, Aaron, Mays en Abdul-Jabbar

Dunwitty tegen Delacroix: 'I told you, I know your people better than you! Look at all those brothers on the wall'. Dit is een verwijzing naar Lee's *Do The Right Thing*, waarin een rel ontstaat omdat er in de pizzeria

alleen foto's van beroemde Italo-Amerikanen en niet van Afro-Amerikanen hangen. In *Do The Right Thing* vraagt personage Buggin' Out aan de pizzeria-uitbater Sal: 'Hey Sal, why are there no brothers on the wall?'. Even later verwijst Dunwitty weer naar *Do The Right Thing*, in een gesprek over de zwarte dominee Al Sharpton. In *Do The Right Thing* heeft Pino, gespeeld

door John Turturro, het over Al 'Do' Sharpton, verwijzend naar Sharpton's opvallende haarstijl. Ook Dunwitty heeft het over Al 'Do' Sharpton (Lee, 2000). *Bamboozled* bevat daarnaast nog een verwijzing naar Lee's *Malcolm X*. Het gaat om een kort fragmentje van een toespraak die Denzel Washington, als Malcolm X, doet in de film. We horen hem zeggen: 'You've



fig. 24: Denzel Washington als Malcolm X

been took, you've been hoodwinked, you've been bamboozled'. Hiermee wordt tegelijkertijd ook de titel van de film verklaard en brengt Lee een kort eerbetoon aan Malcolm X.

Ook worden in *Bamboozled* een reeks van bekende Afro-Amerikaanse televisiereeksen en acteurs aangehaald. Zo krijgen we fragmenten te zien uit ondermeer *Here Comes The Judge* (1972), *Rowan & Martin's Laugh-In* (1968), *The Jeffersons* (1975) en *Good Times* (1974). Lee gebruikt deze enerzijds als voorbeeld van hoe eenzijdig zwarten in het verleden werden afgebeeld in de media (zie ook hoofdstuk 2.1.7 en 2.2.7.), maar ook als voorbeeld van Afro-Amerikanen die succesvol waren, zoals Pigmeat Markham uit *Rowan & Martin's Laugh-In* (Lee, 2000).

In *Bamboozled* verwijst Spike Lee ook nog naar andere succesvolle Afro-Amerikanen die niet uit de entertainment- of sportwereld komen. Zo zien we op een bepaald moment dominee Al Sharpton en advocaat Johnnie Cochran (bekend als advocaat van O.J. Simpson) opduiken in de film. Deze twee staan erom bekend dat ze zich enorm inzetten voor de rechten van Afro-Amerikanen in de Verenigde Staten en zijn door hun uitspraken niet echt geliefd bij vele blanken (DeClamecy, Wilson & Philips, 30.03.2005; Lee, 2000).

Lee heeft ook in *Bamboozled* zijn visie op de moderne hip-hopcultuur verwerkt. De rapgroep 'The Mau Mau' zijn een karikatuur van de populaire gangsta-rappers. Lee betreurt in de audiocommentaar op de dvd van *Bamboozled* dat de rapmuziek deze evolutie heeft meegemaakt en hij prijst rappers zoals Mos Def (die in *Bamboozled* de rol van 'Big Blak' speelt) die deze typisch zwarte muziek wél op een serieuze en diepgaande manier

aanpakken. Dit zien we ook in het feit dat niet de 'Mau Mau' de rol van de 'Alabama Porch Monkeys' krijgen in *The New Millennium Minstrel Show*, maar wel een andere rapgroep, die gespeeld wordt door de bestaande rapgroep The Roots. Zij staan erom bekend dat ze diepgaande en goed opgebouwde rapmuziek maken.

Tot slot bevat *Bamboozled* ook heel wat Afrikaanse kunst. Zo staat het kantoor van Dunwitty volgestapeld met Afrikaanse beeldjes en schilderijen. Deze doen terugdenken aan de Afrikaanse roots van de Afro-Amerikanen, voordat zij door de slavenhandelaars naar de Verenigde Staten gehaald werden.

2.3.8. 25th Hour: Vreemde eend in de bijt

Naast de in hoofdstuk 2.1.8. vermelde knipoog naar Lee's *Do The Right Thing*, met de scheldtirade van Monty Brogan, bevat *25th Hour* geen echte verwijzingen naar de Afro-Amerikaanse cultuur. De reden hiervoor is waarschijnlijk dezelfde als de reden waarom de film weinig referenties bevatte naar het rassenvraagstuk: de film is gemaakt op basis van een scenario dat David Benioff heeft geschreven aan de hand van zijn boek. Ook de setting waarin het verhaal zich afspeelt en de keuze van de hoofdpersonages lieten weinig ruimte voor verwijzingen naar Afro-Amerikaanse cultuur.

2.3.9. She Hate Me: Joe & Jackie

De titel van de film is op zich al een verwijzing naar een beruchte zwarte 'American football'-speler, Rod Smart. In plaats van zijn naam liet hij 'He Hate Me' op zijn truitje zetten. Hiermee bedoelde hij dat hij zo goed was dat zijn tegenstanders hem haatten (King, 05.02.2001). In de film besluit Armstrong op een bepaald moment om zijn ex-vriendin Fatima 'She Hate Me' te noemen. De reden hiervoor wordt in de film niet uitgelegd, maar het

lijkt er op dat de gevoelens die Armstrong nog steeds voor Fatima heeft ervoor zorgen dat hij haar gaat haten. Hij haat haar omdat ze zo mooi en succesvol is en hem daardoor pijn doet. De film bevat ook nog verwijzingen naar twee andere grote zwarte sportmannen: baseball-speler Jackie Robinson en bokser Joe Louis. Zo hangt in het appartement van Armstrong



fig. 25: Het schilderij van Joe Louis



fig. 26: De foto van Jackie Robinson

een groot schilderij van Joe Louis, gemaakt door de Londense kunstenaar Sandor Szenassy ("Joe Louis", 07.02.2006) en een ingekaderde foto van Jackie Robinson. Ook het feit dat de kinderen van Fatima en Alex 'Jackie' en 'Joe' heten, lijkt in dit opzicht geen toeval. Dat Lee Louis en Robinson belangrijke Afro-Amerikaanse vertegenwoordigers vindt, blijkt uit het feit dat hij er al jaren van droomt om films te maken over hen. Tot nu toe heeft hij er echter nog geen budget voor bij elkaar gekregen (Canavese, 23.07.2004).

Ook in *She Hate Me* verwijst Lee weer naar de 'gangsta rap'. Wanneer de maffialeden Armstrong komen ophalen, vraagt een van hen of hij de rapper Jay-Z persoonlijk kent. In de preek die Armstrong even later van maffiabaas Bonasera krijgt, verwijst ook deze naar het kunstmatige gangster-imago dat zwarte rappers zich willen aanmeten. Ook hier zien we dus weer hoe Lee zich afzet tegen deze cultuur, net als in *Clockers* en *Bamboozled*.

In de soundtrack van *She Hate Me* heeft componist Terence Blanchard verwijzingen verwerkt naar 'Will o' the Wisp', een muziekstuk dat bekend werd dankzij Miles Davis' *Sketches of Spain* (Canavese, 2004). Ook in de muziek op de achtergrond betuigt Lee dus eer aan één van de belangrijkste Afro-Amerikaanse kunstenaars.

Tot slot bevat ook *She Hate Me* een kleine verwijzing naar Lee's eigen films. De inspecteur die het onderzoek in de film leidt, Amos Flood, zagen we ook al in Lee's *25th Hour* als inspecteur van de narcotica-afdeling die Monty

Brogan oppakte. Het gaat hier dus niet alleen om dezelfde acteur, maar ook om hetzelfde personage dat in twee verschillende films opduikt. Tussendoor komt in *She Hate Me* ook nog even dominee Al Sharpton in beeld, een belangrijke zwarte leider waar Lee regelmatig naar verwijst.

2.3.10. Inside Man: 'My main man, 50 Cent'

De verwijzingen naar de zwarte cultuur in *Inside Man* zijn eerder beperkt. Dit is vooral te wijten aan het feit dat de film zich afspeelt op een relatief kleine setting en dat Lee zich moest houden aan het scenario van Russell Gewirtz. Toch heeft Lee hier en daar van zijn beperkte vrijheid geprofiteerd om ook in *Inside Man* een aantal korte knipogen te geven naar de Afro-Amerikaanse cultuur, al was het soms meer bedoelt als kritiek dan als ode. Zoals we eerder in dit werk al zagen, behandelt Spike Lee in deze film zeer duidelijk de steeds populairder wordende 'gangsta-rap'. Hij refereert in de film een aantal keer naar belangrijke personen uit de rap-wereld, zoals de beruchte '50 Cent', die voor hij rapper werd een gevaarlijke drugsdealer was.

Daarnaast bevat de film ook nog een aantal duidelijke verwijzingen naar Lee's eigen werk. Het fictieve videogame in de film doet, zoals we reeds eerder bespraken, denken aan een scène uit *Clockers*. De pizza's die voor de gegijzelden geleverd worden, blijken van Sal's Pizzeria te komen, de pizzeria waar *Do The Right Thing* zich afspeelde.

2.3.11. Besluit

Zoals in de inleiding van dit hoofdstuk reeds werd aangehaald, bevatten de films van Lee dus heel wat verwijzingen naar specifieke elementen uit de Afro-Amerikaanse cultuur. De films situeren zich dan ook bijna allemaal (met uitzondering van *Summer Of Sam* en *25th Hour*) in een Afro-Amerikaanse gemeenschap. Wat opvalt is dat de aangehaalde aspecten meestal draaien om invloedrijke personen uit de Afro-Amerikaanse geschiedenis. Lee brengt

in zijn films dus een eerbetoon aan zwarte sportmensen, acteurs en politieke figuren die doorheen de geschiedenis hun steentje hebben bijgedragen tot de Afro-Amerikaanse bewustwording.

Zelfs de twee films die zich afspelen in een niet-Afro-Amerikaanse omgeving, *Summer Of Sam* en *25th Hour*, bevatten een aantal knipogen naar Afro-Amerikaanse vertegenwoordigers of de zwarte cultuur in de Verenigde Staten. Toch laat Lee niet na om ook de mindere aspecten aan te halen. Zo bekritiseert hij regelmatig de 'ghetto-cultuur' die door de steeds populairder wordende 'gangsta-rappers' wordt gepromoot.

2.4. Spike Lee & vrouwen

Een kritiek die Spike Lee vaak krijgt, is dat zijn films vrouwonvriendelijk zouden zijn en dat de vrouwelijke personages in Lee's werk te weinig worden uitgediept. Lee geeft zelfs in een interview met Andrew Billen (14.01.1996, p. 6) toe dat hij te weinig tijd steekt in het ontwikkelen van zijn vrouwelijke personages. In de volgende paragrafen zal ik daarom een overzicht proberen te geven van hoe de vrouw in de behandelde films wordt afgebeeld.

2.4.1. Crooklyn: 'Girl, you'll be a woman soon'

De vrouwelijke personages spelen in *Crooklyn* een belangrijke rol. Het verhaal over het leven van de zwarte familie Carmichael is opgebouwd vanuit het standpunt van de enige dochter in het gezin, Troy. Ook de moeder, Carolyn, speelt een belangrijke rol in het verloop van het verhaal. Hoewel deze vrouwen de rode draad in de gebeurtenissen vormen, stelt Hooks (z.d.) toch vast hoe Lee in de film nalaat om deze vrouwelijke karakters uit te werken. Zo wordt Carolyn Carmichael doorheen de hele film op een stereotiepe en zelfs negatieve manier afgebeeld. De werkloze vader, Woody, begrijpt de kinderen en verwent hen. Hij brengt snoep voor ze mee en grijpt nooit in wanneer ze tv kijken in plaats van hun huiswerk maken. Dit staat in schril contrast met de werkende Carolyn die, wanneer ze thuis is, steeds kwaad lijkt op de kinderen. Zij moet toezien hoe Woody alles toelaat aan de kinderen, zodat zij als enige moet ingrijpen wanneer het fout loopt. Ook zien we hoe Carolyn in de film al het huishoudelijke werk op zich neemt, terwijl ze ook nog fungeert als enige kostverdiener. Zelfs wanneer Carolyn haar kinderen vertroetelt, wordt dit in de film voorgesteld als een soort 'omkoping', om in de gunst te komen van de kinderen. Carolyn wordt dus op een zeer negatieve manier voorgesteld en is ook bij haar eigen kinderen niet echt geliefd. Hooks stelt in haar artikel zelfs dat Lee hier wilt aantonen dat een werkende vrouw eigenlijk haar gezin in de steek laat. Whitney (17.01.2003)

stelt echter dat deze weergave van Carolyn haar net diepgang en menselijkheid geeft, en dat haar rol in het gezin door het problematische karakter verheerlijkt wordt. Ze wordt door het gedrag van haar man en kinderen tot het uiterste gedreven, maar tracht ondanks alles toch om er het beste van te maken. Dat dit niet altijd lukt, zou het personage alleen maar geloofwaardiger maken.

De kleine Troy vormt ook een problematische afbeelding van de vrouw in *Crooklyn*. Hoewel ze in het eerste deel van de film als een speels en ondeugend meisje wordt voorgesteld, zien we hier toch ook hoe Troy door de mannelijke personages in de film wordt 'uitgebuit'. De mannelijke personages zetten situaties steeds naar hun hand, zodat Troy er als de slechterik uitkomt. Wanneer Carolyn ziek wordt, zien we hoe Troy vanaf dat moment wordt voorbereid om de taak van haar moeder als leidende vrouw in



fig. 27: Carolyn kamt Troy's haar



fig. 28: Na Carolyns neemt Troy die taak over

het gezin over te nemen. Dit in tegenstelling tot de jongens uit het gezin, die niets moeten veranderen aan hun speelse levensstijl. Het feit dat Troy meteen wordt klaargestoomd om de rol van Carolyn in te vullen, bevestigt ook het cliché dat vrouwen 'vervangbaar' zijn.

2.4.2. Clockers: 'It's a man's world'

In *Clockers* spelen vrouwen een eerder beperkte rol. De film speelt zich af in de door mannen overheerste wereld van drugsdealers en politie-inspecteurs. Ook hier lijkt Spike Lee weer het cliché-beeld van de vrouw, dat ook in *Crooklyn* werd getoond, te bevestigen. De weinige vrouwen die in *Clockers*

aan bod komen, zijn bemoederende huisvrouwen, crack-verslaafden, afhankelijke of strenge vrouwen. Geen enkel van de vrouwelijke personages wordt echter op een diepgaande manier behandeld. Zo is er de moeder van Strike en Victor, die overbezorgd is voor haar twee kinderen en het dan ook meteen voor hen opneemt wanneer ze ondervraagd wordt door inspecteurs Klein en Mazilli. Lee gaat echter niet in op hoe zij omgaat met de ingrijpende gebeurtenissen die plaatsvinden in het leven van haar twee zoons. Vervolgens is er de vrouw van Victor. Hoewel ze amper in beeld komt, wordt ze in de film toch afgeschilderd als zeer afhankelijk van haar man, die twee jobs heeft moeten nemen om zijn gezin te kunnen onderhouden. Het is door deze onhoudbare situatie dat Victor de pedalen verliest en Darryl Adams vermoordt. Zelfs wanneer Victor in de gevangenis zit, blijft zijn vrouw afhankelijk van een man, namelijk Strike, die haar geld geeft om Victors borg te kunnen betalen. De derde vrouw die in *Clockers* voorkomt, is de moeder van Tyrone Jeter. Hoewel zij duidelijk het beste voorheeft met Tyrone, komt zij enkel in beeld wanneer ze Strike en zijn vrienden gaat uitschelden omdat ze een slechte invloed hebben op de jeugd. Hoewel deze vrouw duidelijk een goede boodschap uitdraagt, geeft ze toch een negatieve indruk. Net als Carolyn in *Crooklyn* komt ook deze vrouw enkel boos in beeld. Tot slot zijn er nog de drugsverslaafden. Een groot deel van de verslaafden die in *Clockers* in beeld komen, zijn vrouwen. Ook zij zijn voor hun overleving afhankelijk van de mannelijke dealers.



fig. 29: Crackverslaafden

In *Clockers* worden de vrouwelijke personages dus in een afhankelijke en ondergeschikte rol geplaatst. Toch is de afbeelding van vrouwen in de film niet geheel negatief. Ze staan namelijk in schril contrast met de mannen, die stuk voor stuk met een probleem zitten. De vrouwen in de film, afgezien van de verslaafden, pleiten allemaal voor een betere toekomst zonder geweld en drugs. Zij geloven in de goedheid die in hun mannelijke tegenhangers zit en doen hun uiterste best om deze naar boven te halen, ook al komen ze

hierdoor over als 'de boeman'. We zien dus in de vrouwelijke personages de andere kant van het leven in de achterbuurten, het leven zoals het zou kunnen zijn.

2.4.3. *Girl 6*: 'Callgirls'

Girl 6 werd door sommigen beschouwd als 'Spike Lee's antwoord op de feministische kritieken' ("Out in the streets: the films of Spike Lee", z.d.). Ook de bekende feministische journaliste Bell Hooks, die al verschillende artikels over de films van Spike Lee heeft geschreven, stelde in haar artikel over *Girl 6* vast dat Lee hier duidelijk een ander beeld geeft van vrouwen dan gewoonlijk (Hooks, 1996, p. 18).

Lee neemt het in *Girl 6* op tegen de eenzijdige behandeling van vrouwen in de media (zie 2.2.3.). Hiermee bekritiseert hij niet alleen de media, maar in zekere mate dus ook zichzelf. In het eerdere werk van Spike Lee waren de vrouwelijke personages meestal ondergeschikt aan de mannelijke personages en stonden ze vaak in functie ervan (zoals Jade in *Do The Right Thing*, Carolyn en Troy in *Crooklyn* en de vrouwen in *Clockers*). In *Girl 6* toont Lee zelfstandige vrouwen en zijn het de mannen die in een afhankelijke positie zitten. Zo is er de ex-vriend van Judy die hopeloos tracht om terug in haar gunst te komen. Ook is er Jimmy, de buurman van Judy, die financieel afhankelijk is van Judy om zijn appartement te kunnen behouden. Tot slot zijn er de mannen die naar de sekslijnen bellen. Zij hebben de vrouwen nodig om hun seksuele fantasieën te kunnen vervullen. Hoewel op het eerste zicht kan lijken dat ook in *Girl 6* de vrouw wordt afgebeeld als een lustobject, zien we in de film hoe de vrouwen op een erg onverschillige manier omgaan met de lusten van de mannelijke personages. Ze worden op geen enkel moment gedegradeerd tot louter seksuele voorwerpen (Hooks, 1996, p. 18).

In één van de korte enceneringen van films en series uit de jaren '70, waarin Judy 'Foxy Brown' speelt, horen we een mannelijke 'sidekick' zeggen: 'Don't you know the black woman is the mother of civilisation'. Hier geeft Lee

het belang van de vrouw in de maatschappij weer. In deze korte fragmentjes bekritiseert Lee echter ook hoe de vrouw in de huidige maatschappij vaak wordt gezien: ze moet voldoen aan het mannelijke ideaalbeeld en moet zich hier ook naar schikken.

Lee schetst in *Girl 6* dus aan de ene kant hoe moeilijk het is voor vrouwen om aan het schoonheidsideaal te voldoen dat in de moderne maatschappij bestaat. Dat wordt in de film weergegeven door de steeds



fig. 30 tot 35: Het steeds wisselende uiterlijk van Judy

wisselende kledingstijl en het kapsel van Judy. Ook de denigrerende vraag aan Judy om haar borsten te tonen op een auditie is een weergave van het feit dat vrouwen steeds vaker als lustobject gezien worden in de maatschappij. Aan de andere kant geeft Lee een beeld van de zelfstandige vrouw die meer is dan dit door mannen verwachte lustobject. Dat zien we bijvoorbeeld in het feit dat ze niet ingaat op de aanhoudende avances van haar ex-vriend. De weergave van vrouwen in *Girl 6* verschilt dus inderdaad van die in de andere films van Lee. Judy is, net als de andere vrouwen in de film, een zelfbewuste vrouw die voor zichzelf opkomt. Ze weigert haar lichaam te verkopen om succes te bereiken en zet zich af tegen de mannen, die haar enkel zien als een middel om hun seksuele fantasieën te vervullen.

2.4.4. Get On The Bus: ‘...without the sisters’

In *Get On The Bus* wordt ook weer (zoals in *Clockers*) een zeer beperkt aantal vrouwelijke personages opgevoerd. Dit is niet geheel onlogisch, daar de film kadert in de Million Man March, die exclusief toegankelijk was voor zwarte mannen. De enige vrouwen die in de film voorkomen, hebben als specifieke functie om dit aspect van de mars in vraag te stellen. Er kwam namelijk veel tegenwind van zwarte vrouwen naar aanleiding van de mars. Het exclusief mannelijke karakter van de mars zorgde voor heel wat ophef. Dit werd nog aangewakkerd door het feit dat Chavez, de mede-organisator van de mars, eerder uit zijn functie van directeur van de National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) was gezet wegens klachten over ongewenste intimiteiten (Bierbauer, 1995). De zwarte vrouwen waren het er niet mee eens dat hun rol in de maatschappij werd afgeschilderd als die van een huisvrouw die stil thuis moest blijven en voor het eten moest zorgen (Dyson, 22.11.1995). In de openingsscène van de film wordt dit probleem meteen aangepakt in een discussie tussen Gary en zijn vrouw. Gary probeert aan zijn vrouw duidelijk te maken dat de Million Man March een gelegenheid moet vormen voor zwarte mannen om na te denken over hun rol in de Amerikaanse maatschappij, niet alleen ten opzichte van de samenleving, maar ook ten opzichte van hun eigen vrouwen en kinderen. Zijn vrouw vindt hoe dan ook dat het een seksistische organisatie is. Wanneer de mannen tijdens een tussenstop twee zwarte vrouwen tegenkomen op een parking, stellen ook deze zich vragen bij het seksistische aspect van de Million Man March. Eén van de vrouwen vraagt aan de mannen: ‘How are the brothers gonna work it out without the sisters?’. Gary antwoordt daarop: ‘It’s not about excluding the sisters, it’s about gaining your respect’. Ook dit discussiepunt dat door de mars ontstond, heeft Lee dus in *Get On The Bus* weten te verwerken. Zoals ook de andere discussiepunten benadert Lee de afwezigheid van vrouwen op een kritische wijze, zonder er zelf een antwoord op te geven. Wel haalt Lee beide kanten van de discussie aan, zodat de kijker een genuanceerd beeld

krijgt op het verhaal. Hierdoor spoort Lee de kijker dus aan om ook over dit thema zelf na te denken en er voor zichzelf een antwoord op te formuleren.

2.4.5. He Got Game: 'Oh mother, where art thou?'

In *He Got Game* zien we twee verschillende soorten vrouwen. Aan de ene kant zijn er Martha, de moeder van het gezin Shuttlesworth, en haar dochter Mary. Zij worden verheerlijkt door zowel Jake als Jesus. Aan de andere kant zijn er de andere vrouwen in de film, die in contrast staan met moeder en dochter Shuttlesworth (Falcon, 1998, p. 45).

Eén van die andere vrouwen is Lala, Jesus' vriendin, die op het eerste zich een oprechte vrouw lijkt die het goed met hem voor heeft. Maar wanneer de film vordert leert de kijker langzaam dat Lala Jesus achter zijn rug bedriegt met D'Andre, die hem probeert te overtuigen om een contract te tekenen bij een malafide sportmakelaar. Lala wordt hiervoor goed betaald en wanneer Jesus haar hiermee confronteert, verdedigt zij zich door te zeggen dat zij ook van Jesus' succes wil meeprofiteren, net als iedereen. Verder leren we in de film, via een flashback, dat Lala zich al eerder op een oneerlijke manier aan Jesus heeft proberen te binden, door hem te vertellen dat ze niet zwanger kon worden, terwijl ze wist dat dit niet waar was. Wanneer Jesus duidelijk te kennen geeft dat hij niet wil tekenen bij de door Lala en D'Andre voorgestelde makelaar, probeert ze hem daarop te chanteren door te verwijzen naar de abortus die zij voor hem heeft ondergaan nadat ze zwanger was geraakt van hem.

Vervolgens is er Dakota, de prostituee met wie Jake omgaat in de tijd dat hij uit de gevangenis mag. Zij is afhankelijk van haar pooier, Sweetness genaamd, die haar mishandelt en misbruikt. Toch blijft ze bij hem, omdat hij haar wijsmaakt dat ze ooit zullen trouwen en dat ze dan niet meer 'de straat op moet'. Hoewel eerst lijkt dat Jake en Dakota een hechte band op te bouwen, moet Jake haar toch betalen wanneer ze de nacht bij hem doorbrengt. Ook zij lijkt dus, als het er op aan komt, vooral op geld uit te zijn. Hoe Dakota in deze situatie terecht is gekomen en waarom ze er niet uit wil of kan

ontsnappen, wordt in de film echter nooit echt duidelijk. Toch zien we op het einde van de film hoe Dakota in een bus wegrijdt van New York, op zoek naar een beter leven.

Wanneer Jesus een universiteit gaat bezoeken, wordt hij gelokt met de opmerking dat de vrouwen er zeer gewillig zijn. Op het einde van zijn rondleiding door de gebouwen van de universiteit, wordt hij een kamer binnengeleid waar twee halfnaakte vrouwen op hem liggen te wachten. Door hun lichaam volledig ter Jesus' beschikking te stellen, proberen ook zij hem naar hun universiteit te lokken.

De vrouwelijke personages in *He Got Game* zijn meestal dus bedriegende en oneerlijke types die er enkel op uit zijn om van de mannelijke hoofdrolspelers te profiteren. Op de een of andere manier zijn het allemaal prostituees die zichzelf alleen maar rijker willen maken (Falcon, 1998, p. 10). Hun karakters bevatten weinig diepgang en ook hun motieven worden niet echt uitgewerkt. Ook zijn ze erg afhankelijk van de mannelijke personages (Lala staat in dienst van D'Andre, Dakota staat in dienst van Sweetness en de vrouwen aan de universiteit staan in dienst van de succesvolle sporters). Hoewel zij waarschijnlijk bedoeld zijn als een contrast met Martha en dochter Mary en een soort symbool voor de neerwaartse spiraal van de personages (Jake, nadat hij zijn vrouw vermoordde en Jesus, wanneer hij door zijn eigen succes verblind wordt), lijken de kritieken op de negatieve afbeelding van vrouwen in *He Got Game* dus niet geheel onterecht.

2.4.6. Summer Of Sam: De vrouw achter de man

Ook in *Summer Of Sam* hebben de vrouwelijke karakters een beperkte en ondersteunende rol. In de macho-sfeer van de Italo-Amerikaanse buurt waar de film zich afspeelt, komen vooral de mannelijke personages veel aan bod. De film bevat eigenlijk slechts twee vrouwelijke hoofdpersonages, zijnde Dionna (de vrouw van Vinny) en Ruby (de vriendin van punker Richie). Hoewel zij een niet onbelangrijke rol vervullen voor het verhaal, zijn het toch slechts ondersteunende personages die in de schaduw staan van de

mannelijke personages. Hun mannelijke tegenhanger eist steeds de aandacht op, waardoor de vrouwen naar de achtergrond worden verdrongen. Zo leren we Dionna vooral kennen doorheen de handelingen van Vinny. Hoewel hij haar bedriegt met verschillende vrouwen, blijft zij toch steeds zoeken naar een oplossing om hun huwelijk te redden, omdat ze de fout bij zichzelf legt. Terwijl de film vaak dieper ingaat op de manier waarop Vinny met zijn mislukte huwelijk en zijn schuldgevoelens omgaat, worden de gevoelens en de gedachten van Dionna nooit echt aangehaald. De kijker krijgt haar enkel te zien als de trouwe huisvrouw die er alles aan wil doen om haar man te plezieren. Het is pas op het einde dat deze rollen worden omgedraaid, wanneer Dionna eindelijk besluit om Vinny te verlaten. Wanneer ze vertrekt, blijft Vinny eenzaam achter en begint hij drugs te gebruiken om zijn verdriet te vergeten. Het is dus pas wanneer Dionna weg is dat Vinny beseft wat hij heeft gedaan.

Ook Ruby blijft doorheen de hele film in de schaduw van Richie. Zij



fig. 36: Ruby en Richie aan het begin van de film



fig. 37: Ruby en Richie aan het einde van de film

wordt in het begin van de film afgeschilderd als een mannenverslindster die enkel in Richie geïnteresseerd is omdat hij anders is dan de anderen. Verder in de film vormt zij zich, qua uiterlijk en gedrag, geheel naar Richie's stijl. Ook haar karakter wordt nooit echt uitgediept, de kijker komt niet te weten waarom ze zich zo aangetrokken voelt tot Richie en waarom ze zichzelf zo in dienst stelt van hem. Ook Ruby

vormt dus slechts een ondersteuning van het personage van Richie in het verhaal.

De meeste andere vrouwen in de film zijn ofwel een slachtoffer van de moordenaar, ofwel een 'slachtoffer' van Vinny's ontrouw. Ook hun karakters worden dus helemaal niet uitgediept. Op Ruby na worden ze bijna allemaal

afgeschilderd als louter lustobjecten en staan ze steeds in dienst van de mannelijke personages. Ook in *Summer Of Sam* blijven de vrouwelijke personages dus op de achtergrond.

2.4.7. Bamboozled: 'Puppets on a string'

Het enige vrouwelijke personage van belang in *Bamboozled* is Sloan Hopkins, gespeeld door Jada Pinkett Smith. Toch bevat ook deze film een aantal opvallende afbeeldingen van de vrouw (Johnson, 04.2001). Zo wordt Sloan vanaf het begin van de film afgebeeld als de marionet van Delacroix, die naar zijn pijpen danst, ook al is ze het niet met hem eens ("Women in Spike Lee's *Bamboozled*", 28.09.2002). Doorheen de film zien we hoe Sloan op geen enkel moment zichzelf kan zijn. Hoewel ze het duidelijk niet eens is met de nieuwe koers van Delacroix en het idee van *Mantan: The New Millennium Minstrel Show*, blijft ze hem toch trouw en keert ze hem nooit de rug toe. Toch probeert ze op bepaalde momenten haar ongenoegen duidelijk te maken, door Delacroix hints te geven over haar gevoelens over de show. Delacroix negeert dit echter en trekt Sloan zo mee in zijn ondergang. Ook wordt in de film door Delacroix geïnsinueerd dat Sloan haar functie enkel te danken heeft aan het feit dat ze met hem geslapen heeft. Hoewel Sloan zich verdedigt en ze aan Manray vertelt dat ze haar job te danken heeft aan haar stage bij Delacroix, zien we toch hoe Manray blijft twijfelen aan dit verhaal.

In een aantal scènes worden ook andere vrouwen op een zeer denigrerende manier afgebeeld. In de fictieve reclamespotjes voor 'The



fig. 38: Reclame voor 'The Bomb' ...

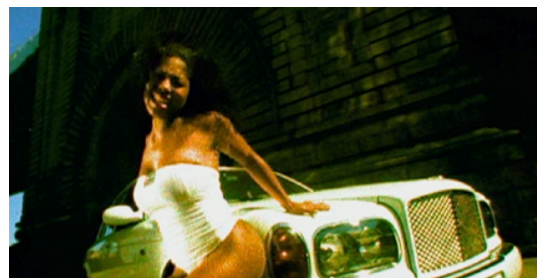


fig. 39: ... en voor 'Timmy Hillnigger'

Bomb' en het kledingmerk 'Timmy Hillnigger' zien we hoe schaars geklede vrouwen als lustobjecten de producten in kwestie moeten aanprijzen. Ook



fig. 40: 'Smooth Afrika' met lolly

'Smooth Afrika', het enige vrouwelijke lid van de radicale rapgroep, de Mau Mau's, wordt op een onderdanige wijze afgebeeld in *Bamboozled*. We zien hoe zij steeds de ideeën van de mannelijke leden

bevestigt, maar nooit zelf met een creatief idee op de proppen komt. In 'Women in Spike Lee's *Bamboozled*' (28.09.2002) wordt zelfs aangehaald dat de lolly, die ze steeds in haar mond, heeft een soort fallus-symbool zou zijn.

We zien dus hoe ook in *Bamboozled* de vrouw een minderwaardige plaats krijgt ten opzichte van de man. Toch moeten we dit nuanceren. Net zoals in *Girl 6* kunnen we de positie van de vrouw hier interpreteren als een manier van Lee om de plaats van de vrouw in de maatschappij en de televisiewereld aan te kaarten. Vooral in de reclamewereld worden vrouwen meestal op een zeer stereotiepe en seksistische manier getoond ("Sexism in advertising", 01.04.2005). Door het seksistische beeld te bevestigen, laat Lee de kijker zelf nadenken over hoe de situatie in de realiteit is. Net als in *Get On The Bus* zet Lee de kijker hier dus aan om zelf na te denken over de boodschap.

2.4.8. 25th Hour: 'The Untrustables'?

In *25th Hour* zijn er twee vrouwelijke personages die een belangrijke rol spelen. Zo is er Naturelle, de Puerto-Ricaanse vriendin van Monty. Hoewel uit de film wel duidelijk blijkt dat de twee een goede relatie hebben, kan men toch stellen dat Monty haar ook ziet als een soort lustobject of statussymbool. Hij pakt graag uit met zijn knappe vriendin en wanneer ze uitgaan vraagt hij haar om bepaalde kleren aan te trekken zodat ze nog mooier zou zijn. Hij ziet haar dus als iets waarmee hij kan pronken bij zijn

vrienden. Dat Naturelle in de film fungeert als een lustobject, blijkt ook uit de manier waarop Monty's vriend Francis met haar omgaat. Uit conversaties tussen Francis en Jacob leren we dat Francis zich enorm aangetrokken voelt tot Naturelle. Het is dan ook opmerkelijk dat hij op het einde van de film Naturelle de schuld geeft van wat er met Monty gebeurt. Francis verwijt Naturelle dat ze steeds op Monty's geld belust was en dat ze hem heeft misbruikt. Dat is echter niet het enige waar Naturelle doorheen de film valselijk van beschuldigd wordt. Zo wordt er ook verscheidene malen geïnsinueerd dat zij Monty zou verraden hebben bij de politie. Zelfs Monty begint hieraan te twifelen, tot blijkt dat het zijn oude vriend Costia was. Naturelle wordt dus in de film meermaals als een onbetrouwbaar persoon afgeschilderd, die haar uiterlijk misbruikt om dingen gedaan te krijgen van mannen.

Ook het tweede belangrijke vrouwelijke personage, Jacobs studente Mary D'Annunzio, komt in die zin negatief in beeld. Van zodra ze merkt dat Jacob zich aangetrokken voelt tot haar, probeert ze dit uit te buiten. Zo gaat ze sexy gekleed aan Jacob vragen of hij haar punten op een examen omhoog kan trekken. Wanneer Jacob dit weigert, begint Mary nog meer te proberen om Jacob rond haar vinger te winden. Hoewel Jacob probeert om te vechten tegen zijn verlangens, kan hij er uiteindelijk niet langer aan weerstaan en kust hij zijn 17-jarige studente in de toiletten van een bar. Ook Mary misbruikt haar vrouwelijke charmes dus duidelijk om iets gedaan te krijgen van Jacob.

Beide vrouwen in de film worden dus op erg negatieve manier afgebeeld. Ze lijken er enkel op uit om mannen te verleiden voor hun eigen profijt en lijken bovendien erg onbetrouwbaar. Dat Naturelle uiteindelijk onschuldig blijkt, verandert weinig aan het negatieve gevoel dat de kijker doorheen de film ontwikkelt ten opzichte van haar. Ook ten opzichte van Mary, die duidelijk met Jacobs gevoelens speelt, krijgt de kijker een negatief gevoel tijdens de film. Dat ze uiteindelijk het slachtoffer wordt van Jacob die zich niet kan bedwingen, lijkt voor het publiek dus eerder 'haar eigen schuld'.

2.4.9. She Hate Me: 'He's gotta have it'

De afbeelding van vrouwen, en dan meer bepaald lesbische vrouwen, in *She Hate Me* heeft voor heel wat opschudding gezorgd. De film kreeg heel wat kritiek over zich, vooral van lesbische groeperingen. Lee zou in de film te veel uitgegaan zijn van een mannelijke fantasie, waardoor de afbeelding van de vrouwen erg stereotiep en weinig waarheidsgetrouw was (Younge, 16.08.2004). Toch is het ook opmerkelijk dat Lee in *She Hate Me* de man, en niet de vrouw, als seksueel object in de kijker plaatst. Zo zien we hoe Armstrong zich op een bepaald moment moet uitkleden voor het vrouwelijke publiek en door hen gekeurd wordt.

Toch moeten we vaststellen dat de kritiek van de holebi-beweging niet geheel onterecht was. Zo zijn er in de film maar twee van de 19 lesbische vrouwen die er tegen opzien om seksuele betrekkingen te hebben met een man, ondanks hun geaardheid. De andere vrouwen genieten zelfs van de vrijpartij met Armstrong. Ook is het opvallend dat bijna alle lesbiennes erg mooi zijn. Bovendien zijn ze erg afhankelijk van mannen om hun kindervens in vervulling te zien gaan en dit terwijl er in de werkelijkheid natuurlijk heel wat andere manieren zijn om zwanger te worden (Ansen, 2004, p. 18). Lee legt dit uit met het argument dat dit cinematografisch gezien niet echt aantrekkelijk was ('Het is weinig fotogeniek om dames te filmen op een doktersstoel met hun benen in de lucht').

Maar ook op andere momenten kunnen we spreken van een eerder negatieve afbeelding van de vrouwelijke personages. Zo wordt de kijker er meermaals op gewezen dat het de schuld is van Fatima dat haar relatie met Armstrong op de klippen liep. Zij heeft hem bedrogen terwijl de voorbereidingen voor hun huwelijk al volop bezig waren. Een andere vrouw in de film, Margo Chadwick, Armstrongs bazin, komt ook niet zo goed uit het verhaal. Ze blijkt erg afhankelijk van de grote baas van het bedrijf, Leland Powell, en durft niet openlijk tegen hem ingaan. Wanneer ze Armstrong stiekem een bezoek brengt bij hem thuis, vertelt ze hem dat ze wel achter zijn acties staat, maar dat ze dit niet kon vertellen waar Powell bij was. Ze verloochent dus haar principes en haar vrienden om zich vast te klampen

aan haar functie in het bedrijf. Pas wanneer de situatie van Progeia uitzichtloos wordt, durft ze haar mening te zeggen tegen Powell en neemt ze ontslag.

Tot slot is er nog de moeder van Armstrong. Zij en haar man leven in het zelfde huis, maar hij woont in de kelder. De reden hiervoor is dat hij erg veel last heeft van zijn diabetes en zij hem het gevoel geeft dat hij daardoor een last is geworden. Zij laat dus haar zieke echtgenoot in de kelder zitten met zijn ellende en lijkt er zich weinig van aan te trekken.

Ook *She Hate Me* bevat dus heel wat negatieve afbeeldingen van vrouwen. Ze lijken onbetrouwbaar, ze verloochenen hun eigen levensstijl en ze durven niet opkomen voor hun principes. Dit staat in contrast met de mannen in de film, die net het tegenovergestelde zijn. Armstrong is gevoelig en hij komt op voor zijn principes. Ook andere mannen in de film, zoals Armstrongs broer en zijn vriend Vada, geven blijk van een gevoelige en vooral ethische kant.

2.4.10. Inside Man: 'It's a *White* world'

Inside Man springt niet alleen qua stijl uit het lijstje van Lee's films. Ook wat de behandeling van vrouwen betreft, lijkt Lee in *Inside Man* een andere weg in te slaan. Het belangrijkste vrouwelijke personage uit de film, Madeline White, is een erg geslepen en succesvolle zakenvrouw die het gemaakt heeft in de hogere kringen van de New Yorkse 'high society'. Belangrijke mannen zoals de burgemeester en de directeur van de bank komen bij haar aankloppen om hun problemen op te lossen. Ze is duidelijk hoog geschoold en weet hoe ze de zaken moet aanpakken. Hoewel ze op het eerste zicht een harde en gewetenloze zakenvrouw lijkt, zien we ook hoe ze op het einde van de film Arthur Case confronteert met zijn Nazi-verleden en hem hier duidelijk terechtwijst. Zo toont ze dat ze ondanks de harde zaken waarin ze betrokken raakt, ook nog oog heeft voor de ethische kanten van het leven. Madeline White vertoont dus weinig gelijkenissen met de meeste vrouwen uit de andere films van Lee. Ook de vriendin van inspecteur Frazier is een

zelfstandige vrouw die duidelijk niet afhankelijk is van hem. In de gesprekken van Frazier met zijn collega's merken we dat zijn vriendin thuis de broek draagt en dat ze zeker niet in zijn schaduw staat.

De vrouwen in *Inside Man* onderscheiden zich dus van de vrouwen in de andere films van Lee. Ze zijn zelfstandig, succesvol en niet afhankelijk van de mannelijke personages. Ze hebben hun eigen rol in het verhaal (vooral Madeline White) en dragen ook bij tot het verloop van de film. Ze zijn dus zeker geen louter ondersteunende karakters. Lee lijkt dit bewust te hebben gekozen want, zo lezen we in een interview met Kaleem Aftab (23.03.2006), Spike Lee beseft dat de vrouwelijke personages in veel van zijn films diepgang missen. Zo weigert hij nog naar zijn eerste film, *She's Gotta Have It*, te kijken omdat deze op bepaalde momenten zo onrespectvol is voor vrouwen.

2.4.11. Besluit

Na de bovenstaande analyse moeten we vaststellen dat de kritieken in verband met de afbeelding van vrouwen in het werk van Spike Lee niet geheel onterecht zijn. Hoewel Lee zelf deze 'zwakte' in zijn films toegeeft, zien we toch hoe in bijna elke film opnieuw de vrouwen slechts een ondersteunende rol spelen, zoals in *Get On The Bus*, *Summer Of Sam*, *Bamboozled* en *25th Hour*. Vaak worden de vrouwen op een redelijk stereotiepe of zelfs negatieve wijze afgebeeld in de films. Carolyn uit *Crooklyn*, de moeder van Tyrone in *Clockers*, de vriendin van Gary in *Get On The Bus*, Naturelle in *25th Hour* en Fatima in *She Hate Me* zijn hier een voorbeeld van. Zij worden telkens weergegeven als de aanleiding voor een negatieve plotwending of als een 'boosdoener' die de pret bederft. Er zijn echter drie uitzonderingen. In *Girl 6*, *He Got Game* en *Inside Man* krijgen de vrouwen een belangrijkere narratieve rol. Judy uit *Girl 6* is een zelfstandige vrouw die voor zichzelf opkomt en zich niet als lustobject wil laten gebruiken, ondanks het feit dat ze uiteindelijk bij een sekslijn gaat werken. Martha uit *He Got Game* was een goede moeder en ze wordt door Jake en Jesus enorm

gemist. Ze hield duidelijk het gezin samen en de aanwezigheid van prostituee Dakota in de film benadrukt de onvervangbaarheid van Martha. Hoewel ze dus maar kort in de film voorkomt, vormt Martha toch een belangrijk en sterk personage. Ook in *Inside Man* krijgen we een sterke en zelfstandige vrouw te zien, namelijk Madeline White. Haar intelligentie en haar lef maken haar succesvol in de door mannen overheerste politieke wereld. Ze heeft het gemaakt dankzij haar capaciteiten, en niet (zoals in *Bamboozled* over Sloan wordt geïnsinueerd) door haar 'vrouwelijkheid'. We krijgen in de films dus drie types vrouwen te zien: de sterke, zelfstandige vrouw die ook een narratieve invloed heeft, de onderdanige vrouw die in dienst staat van de mannen en de 'kwade vrouw', die de rust en harmonie steeds verstoort. In het grootste deel van de films zijn het echter de twee laatste types die aan bod komen.

II. FILMISCHE ANALYSE

1. Inleiding

In dit deel zal ik de films aan een filmische analyse onderwerpen. Hierbij zal ik aandacht besteden aan de mise-en-scène, het camerawerk en het geluid. Ik zal proberen na te gaan in welke mate Spike Lee zijn eigen stempel heeft ontwikkeld door de loop der jaren en in welke mate hij deze weet te drukken op zijn films. Voor de analyse van de mise-en-scène zal ik gebruik maken van de theoretische achtergrond die Bordwell en Thompson aanreiken in het boek 'Film Art: An Introduction' (2004, pp. 176 - 228). Wat camera betreft zal ik me toespitsen op specifieke elementen zoals camerabewegingen, keuze van materialen (en de invloed hiervan op het uitzicht van de film), belichting en alles wat er bij komt kijken. Tenslotte zal ik ook het geluid aan een analyse onderwerpen. Hierbij zal ik letten op welke functie het geluid in de film heeft en op welke manier deze functie wordt overgebracht. Zowel de bron van het geluid, het tempo en de muziek zullen hierbij worden beschouwd, steunend op het theoretische kader van Bordwell en Thompson.

2. Analyse

2.1. Mise-en-scène

Zoals in de inleiding reeds vermeld werd, zullen we bij de analyse van de mise-en-scène gebruik maken van het theoretische kader dat door Bordwell en Thompson werd geschetst in hun boek 'Film Art: An Introduction'. Zij beschrijven de mise-en-scène als de 'controle van de regisseur over wat er in beeld komt'. De mise-en-scène wordt opgedeeld in een aantal verschillende elementen, namelijk:

- De setting
- De kostuums
- Het licht
- De 'staging'

De setting omvat de omgeving waarin de film zich afspeelt. Deze kan een bestaande omgeving zijn die door de filmmaker wordt gebruikt of een door de filmmakers ontworpen omgeving. Ook de zogenaamde 'props' of attributen die in de film een belangrijke rol spelen, horen hierbij.

Ook de kostuums en de make-up kunnen een specifieke functie vervullen in de film. Ze kunnen de geloofwaardigheid van de wereld waarin de film zich afspeelt bevorderen, maar ze kunnen eveneens een diepere symbolische boodschap bevatten of zelfs een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling van het verhaal.

Ook de manier van belichten speelt een rol in de mise-en-scène. Het gaat hier dan niet zo zeer om een bespreking van technische termen, maar eerder om een analyse van de narratieve functie van het licht in het verhaal. Zo kan de regisseur bepaalde aspecten van het beeld benadrukken of een symbolische betekenis geven enkel en alleen door een specifieke belichting.

De 'staging' ten slotte heeft betrekking op de bewegingen en het acteerwerk. Het gaat hier echter niet enkel om wat de acteurs doen, maar ook om hoe dieren of voorwerpen zich op het scherm gedragen (Bordwell & Thompson, 2004, pp.177-207).

2.1.1. Crooklyn

De setting van *Crooklyn* is hoofdzakelijk de straat. Dit wordt reeds in de intro van de film duidelijk. We zien de camera over de wijk zweven terwijl op de straat kinderen allerlei straatspelletjes aan het spelen zijn. Het grootste deel van de film speelt zich af op straat en op de typische trappen die leiden naar de voordeur van de 'brownstone'-huizen uit de Bedford-Stuyvesant-wijk in New York (Howe, 13.05.1994). Deze trappen vervullen in de film een



fig. 41: De trappen voor de 'brownstones'

belangrijke sociale functie. Het is op deze trappen dat de jongeren rondhangen en elkaar ontmoeten. Het is echter ook hier dat de ruzies met de blanke buurman worden uitgevochten. Wanneer Woody door Carolyn uit het huis is gezet, is het ook op de trappen dat hij met zijn dochter Troy komt praten. De trappen vormen dus niet alleen

een decor in de film, ze vormen ook een soort symbolische barrière tussen het leven op de straat en het familieleven van de Carmichaels. Dit wordt nog eens benadrukt door het feit dat we in de film nooit iemand echt door de voordeur zien lopen. De film springt steeds van een scène buiten onmiddellijk naar een scène binnen. Deze trappen zijn een vaak terugkomend aspect in Lee's films. We zagen ze bijvoorbeeld ook al opduiken in *Do The Right Thing*.

Een ander belangrijk deel van de film speelt zich af in het huis van de Carmichaels. Van het interieur krijgen we een aantal vaste kamers te zien: de eetruimte, de keuken en de slaapkamer waar de kinderen naar tv kijken. Dit televisietoestel vormt doorheen de film ook een belangrijk attribuut. Op verschillende belangrijke momenten zitten de kinderen samen voor de televisie, zoals wanneer Carolyn Woody uit het huis zet en wanneer Woody de kinderen komt vertellen dat Carolyn overleden is. Ook spelen een groot deel van de conflicten tussen de kinderen zich af rond de televisie. Dat dit toestel ook een symbolische waarde bevat, bespraken we reeds in hoofdstuk 2.2.1. van deel I. Wat meteen opvalt aan deze setting is dat deze ruimtes erg klein lijken voor een gezin dat zeven leden telt. Het is dan ook in deze binnenshots dat de kijker de moeilijke situatie van de Carmichaels leert kennen. De kleine woning beklemtoont de chaos die er binnen het gezin heerst en brengt zo de stress die Carolyn ervaart over op de kijker. Deze twee settings vormen dus een soort contrast met elkaar. Aan de ene kant is er het zorgeloze leven van de kinderen op de straat, waar ze met hun leeftijdgenoten hun vrije tijd doorbrengen en kattenkwaad uit halen. Aan de andere kant is er de chaos in het gezin, die zich afspeelt achter de muren

van het huis. Deze worden van elkaar gescheiden door de eerder besproken trappen. Door de setting zo duidelijk op te delen in twee afgescheiden gehelen, weet Lee de tweeledigheid van het leven van de Carmichaels weer te geven.

De kostuums, die door Ruth Carter werden gezocht, dragen enorm bij tot het tot leven brengen van de sfeer in de jaren '70. Dit is vooral te danken aan het feit dat het gaat om echte kleding uit de jaren '70 en niet om voor de film nagemaakte kleding ("Universal Press Release on Crooklyn", 1994). Daarnaast krijgen de kleren van Troy ook nog een symbolische functie in het verhaal, wanneer ze op bezoek is bij haar tante en oom. Daar dringt haar tante haar andere kleren op dan ze gewoon is. De vrijetijdskleren die ze normaal draagt, worden door Tante Song omgeruild voor deftige kleedjes. Dit draagt bij tot het gevoel van vervreemding dat Troy overvalt tijdens dit bezoek. Tot slot is er nog het kleedje dat Troy moet dragen op de begrafenis van haar moeder. Troy weigert dit aan te trekken, omdat ze het niet mooi vindt en ook het gevoel heeft dat haar moeder het niet mooi zou gevonden hebben. Uiteindelijk besluit ze het kleedje toch te dragen, waarmee een keerpunt in het aanvaardingsproces van Troy gesymboliseerd wordt. Hoewel ze daarvoor weigerde de dood van haar moeder te aanvaarden, begint ze na dit moment met de verwerking en neemt ze haar taak als 'nieuwe vrouw in het huishouden' op zich.

In *Crooklyn* wordt op verschillende momenten met licht gespeeld om narratieve redenen. Zo is het opvallend dat de scènes die zich buiten



fig. 42: Een zonnig buitenshot



fig. 43: Een donker binnenshot

afspelen steeds een erg zonnige, warme indruk geven. Het heldere zonlicht staat in contrast met de donkere scènes in het huis van de Carmichaels. Binnen in het huis, dat grotendeels onder het straatniveau ligt, is er zeer weinig licht. Deze donkere shots benadrukken nogmaals het contrast tussen het leven op de straat en het leven binnen het gezin, dat voor de buitenwereld onzichtbaar is.

Doordat het interieur van het huis zo donker is, krijgt de kijker nog meer het gevoel dat de woning erg klein is. Ook in het stuk waar Troy bij haar tante en oom verblijft, wordt door de belichting bijgedragen tot het veranderen van de sfeer in de film. Ook hier is de belichting veel minder sterk, waardoor de beelden wat 'fletser' worden. De sfeer van de film wordt hierdoor weemoediger, wat de stemming van Troy nog extra benadrukt.

Tot slot is er de 'staging'. Hiermee heeft Lee bijzonder veel rekening gehouden toen hij de cast van de film zocht. In het persdossier dat door Universal werd verspreid toen de film uitkwam, lezen we dat Spike Lee geen kinderen in de film wilde die al acteerervaring hadden in reclames of tv-series. Volgens Lee komen de acteerprestaties van zulke kinderen onnatuurlijk over, omdat ze te veel 'acteren' en te weinig zichzelf zijn. Lee ging daarom in een aantal New Yorkse scholen op zoek naar geschikte acteurs. Op die manier kwam hij bij de vijf kinderen die de rol van de kinderen in het gezin Carmichael op zich namen. Het opzet van Lee lijkt geslaagd, want de acteerprestaties van de kinderen komen zeer geloofwaardig over. Ook het acteerwerk van de twee volwassen hoofdrolspelers, Delroy Lindo en Alfre Woodard, is erg realistisch. Door het gebruik van close-ups, een techniek die Lee vaak gebruikt, kunnen de



fig. 44 tot 46: Close-ups van Woody, Troy en Carolyn

acteurs ook spelen met mimiek. Zo zien we regelmatig dat de gezichten van de acteurs heel veel verraden over hun gedachtengangen en gevoelens.

2.1.2. *Clockers*

Ook in *Clockers* vormt de straat de belangrijkste setting van de film. De film speelt zich af in de Gowanus Housing Projects in Brooklyn, New York. Deze wijk werd in de film omgedoopt tot de Nelson Mandela Projects (Bradley, 10.09.1995). Centraal in de film staat het pleintje waar Strike en zijn collega's drugs verkopen. Hier vinden ook de meeste ontmoetingen plaats en ontwikkelt zich ook het grootste deel van het verhaal. Slechts enkele scènes werden binnen opgenomen. De wijk waar de film werd opgenomen staat in New York bekend als een wijk met veel drugsverslaafden. Lee maakte hiervan ook gebruik in de film. Zo zijn de crackverslaafden die in de film getoond worden echte verslaafden uit de wijk (Aftab, 2005, p. 196). Dat het verhaal zich grotendeels op straat afspeelt, werkt de interactie tussen de verschillende personages in de hand. Zo wordt Strike verschillende keren op straat ondervraagd door Rocco Klein, waardoor zijn vrienden, en ook Rodney Little, dit duidelijk kunnen zien. Dit heeft een sterke invloed op de verloop van het verhaal, want hierdoor wordt Strike ervan verdacht Rodney te hebben aangegeven, waardoor hij op het einde van de film moet vluchten. Het is opmerkelijk hoe de personages in de scènes die zich buiten afspelen zich op een andere manier gedragen dan in de scènes binnen. In de buitenscènes lijkt imago en gedrag een belangrijke rol te spelen voor de personages. De dialogen die zich hier afspelen verraden dan ook weinig over het innerlijke van de personages. In de binnenscènes worden de diepgaande dialogen gevoerd. De gesprekken van Strike met Tyrone, waarin hij Tyrone waarschuwt voor de gevaren van de straat, vinden plaats op Strike's appartement. Ook tijdens de ondervragingen van Victor en Strike, die in een soort metaalachtige cel plaatsvinden, komt de kijker meer te weten over de psychologie van de karakters in *Clockers*. Ook het gesprek tussen Strike en Victor voor de moord op Darryl Adams speelt zich binnen af, in de Kool Breeze Bar. We zien hier, net als in *Crooklyn*, een onderscheid tussen het uiterlijke vertoon dat zich op de straat afspeelt en het innerlijke van de personages dat afgeschermd wordt door de muren van hun woningen.

Een aantal attributen komen uitgebreid in beeld in *Clockers*. Ze hebben dan ook vaak een sterke symbolische of narratieve waarde. Zo zijn er de treintjes van Strike. Deze vormen een symbool van hoop in de film, de hoop dat Strike aan de situatie zal kunnen ontsnappen en andere horizonten zal opzoeken. De treintjes vormen, samen met de chocolademelk die Strike steeds drinkt, echter ook een symbool voor de onschuld die Strike ondanks zijn situatie toch nog blijft bezitten. *Chocolate Moo*, zoals de chocolademelk heet, is niet het enige drankje dat in *Clockers* in beeld komt. In de film zien we ook regelmatig de alcoholische drank 'The Bomb' opduiken. Dit is een product dat Lee zelf heeft uitgevonden voor de film. Het gaat om een alcoholische drank in een fles van 40 ons (ongeveer 1,2 liter) die de vorm heeft van een bom. Hiermee zou Lee verwijzen naar een stereotiep beeld van zwarten die goedkope alcohol uit zulke flessen drinken (Gilmer, 2004). Een ander belangrijk attribuut is het computerspel van Tyrone. Niet alleen



fig. 47: 'The Bomb'

bevat dit spel een kritiek op de media (zie hoofdstuk 2.2.2. van deel I), het is ook een soort flash-forward naar hoe de film zal aflopen. We zien namelijk al hoe het personage uit het spel doorheen de wijk rijdt en mensen neerschiet.

De kostuums spelen in *Clockers* een belangrijke rol. Zo leggen de kleren van Strike's vrienden een link tussen het leven in de achterbuurten en de hip-hopcultuur. Opvallender is echter het verschil in kleding tussen bepaalde personages. Zo is er een duidelijk verschil tussen de kleding die Strike's vrienden dragen en de kleding van Strike zelf. Hoewel Strike soms brede broeken draagt, zien we hem toch ook regelmatig opduiken met een gewone broek en hemd. Hiermee onderscheidt Strike zich duidelijk van de rest. De kledingstijl van Victor verschilt van die van Strike en zijn vrienden. Victor draagt steeds nette kleren en schaamt zich zelfs voor de kleren die hij op zijn werk moet dragen. Deze stopt hij dan ook steeds in een sportzak voor hij naar huis gaat. Door dit verschil in kledij wordt het verschil tussen de hardwerkende Victor, die uit 'de projects' wil wegraken, en Strike en zijn vrienden in de verf gezet. De kleding van Strike vormt ook nog een

symbolisch element wanneer we zien dat Tyrone dezelfde kleren gaat dragen als Strike. Hiermee wordt de vicieuze cirkel in 'de projects' weergegeven.

Zoals in *Crooklyn* draagt ook in *Clockers* het licht op verschillende manieren bij tot de film. Ook hier weer zien we een contrast tussen de scènes die zich buiten afspelen en de scènes binnen. De beelden van het pleintje zijn meestal scherp en baden in zeer natuurlijk ogend zonlicht. In de



fig. 48: Omgevingslicht verlicht de nachtschots

nachtschots is het opvallend dat de scène steeds sterk verlicht wordt door de omgeving, zoals neonlichten en straatverlichting. Ook de belichting bij de binnenschots is opmerkelijk. De shots lijken

overbelicht, waardoor er een soort 'gloed' ontstaat rondom de personages. Deze belichting versterkt het indringende karakter van de conversaties.



fig. 49: Sterke belichting in de binnenschots

Tijdens de ondervragingen van Victor en Strike zorgt deze belichting, in combinatie met de metalen wanden van de ruimte, ervoor dat er een kille en drukkende sfeer wordt gecreëerd.

Wat de 'staging' betreft heeft Spike Lee ook hier weer zijn stempel op de film gedrukt. Voor de rol van Strike ging Lee via een open casting op zoek naar een geschikt personage. Uit de vele kandidaten koos Lee de onbekende Mekhi Phifer. De onervaren Phifer kwam zelf uit een milieu dat erg leek op de wereld in *Clockers*. Hierdoor weet Phifer een zeer geloofwaardige Strike neer te zetten (Aftab, 2005, p. 193). Ook de hierboven reeds vermelde drugsverslaafden zijn dus geen acteurs. Omdat ze tijdens de opname gewoon van de straat werden geplukt, komen ze in de film zeer natuurlijk over. Er kwam dan ook weinig of geen make-up aan te pas om de verslaafden er slecht te doen uitzien. Ook de vrienden van Strike zijn stuk voor stuk onervaren acteurs. Sommigen van hen zijn rappers (zoals Sticky

Fingaz, die de rol van Scientific speelt), wat ervoor zorgde dat hun lichaamstaal en hun taalgebruik op erg natuurlijke manier overkomt.

Ook in *Clockers* laat Lee weer zien dat hij belang hecht aan gezichtsexpressie. In de vele close-ups die *Clockers* bevat zien we hoe acteurs als Delroy Lindo (die ook in *Crooklyn* speelde) en Harvey Keitel met



fig. 50: Close-up van Delroy Lindo



fig. 51: Close-up van Harvey Keitel

mimiek de gevoelens van hun personages kracht bijzetten. Toch verliep het regisseren van de acteurs niet helemaal vlot, iets waar Spike Lee normaal om bekend staat. Harvey Keitel kon namelijk niet overweg met de losse manier van werken die Lee hanteert. Zo laat Lee zijn acteurs vaak vrij om zelf een aantal aspecten van hun rol in te vullen en zelfs te improviseren. Keitel stond er echter op dat alles op voorhand werd doorgenomen en inge oefend. De aanwezigheid van Keitel zorgde er zelfs vaak voor dat de familiale sfeer, die normaal op de set van een Spike Lee-film hangt, helemaal verdween (Aftab, 2005, p. 195).

2.1.3. Girl 6

In tegenstelling tot de twee vorige films speelt *Girl 6* zich hoofdzakelijk binnen af. De belangrijkste scènes vinden plaats in Judy's appartement en in het kantoorgebouw waar het telefoonseks-bedrijf gevestigd is. De kantoorruimte speelt een belangrijke rol in de film. De ruimte is zeer zakelijk ingericht, met voor elk meisje een aparte werkcel met daarin een bureau met computer. De muren in het gebouw zijn effen wit en de inrichting is zeer strak. De ruimte lijkt dus sterk op een gewone kantoorruimte, wat de boodschap, dat de meisjes hun werk als strikt zakelijk zien, versterkt. Ook de

uitgang van het kantoorgebouw, een lange lichtgevende tunnel, lijkt te suggereren dat de meisjes vanuit een andere wereld terug op aarde komen.



fig. 52: De uitgang van het gebouw

Deze zakelijke kantoorruimte verschilt duidelijk van het appartement van Judy. De knusse inrichting en de warme kleuren staan in contrast met de witte en fel belichte inrichting van de werkplek. Het appartement vormt dus duidelijk een rustplaats voor Judy, waar ze haar werk kan vergeten.

In *Girl 6* vormen de kostuums en make-up één van de belangrijkste symbolische elementen. Zo zien we hoe Judy doorheen de film in zowat elke scène andere kleren draagt en zelfs steeds andere kapsels heeft. Dit constant wisselende uiterlijk symboliseert de verscheurdheid van Judy. Het is een symbool voor haar onophoudelijke zoektocht naar houvast en een eigen identiteit. Wanneer ze op het einde van de film de stap naar Hollywood zet, draagt ze een volledig witte outfit, een symbool voor de innerlijke rust die ze eindelijk gevonden heeft. In een aantal scènes wordt kleding ook gebruikt om bepaalde personages en hun functie te accentueren. Tijdens haar eerste sollicitatiegesprek voor een job bij een telefoonseks-bedrijf zien we hoe Judy grijze kleren draagt die erg doen denken aan een schooluniform. De vrouw bij wie ze solliciteert draagt daarentegen nauw aansluitende, kleurige kleren en make-up die haar vrouwelijkheid accentueren. We zien in dit beeld een duidelijk contrast tussen deze twee personages, die elk aan één kant van het beeld zitten. Aan de ene kant zit dus de onervaren en verlegen Judy en aan de andere kant de ervaren en extraverte zakenvrouw. Hier wordt nog eens duidelijk gemaakt hoe slecht Judy zich thuis voelt in de wereld van de seksindustrie. Ook make-up is zeer sterk aanwezig in de film. Zo zijn de verschillende collega's van Judy erg opvallend geschminkt rond de ogen en hebben ze vuurrode lippenstift op. Deze lippenstift kan men zien als een



fig. 53: Het sollicitatiegesprek

benadrukking van de mond en de stem die in de film gebruikt worden als een seksueel orgaan.

Ook het licht heeft in de film een symbolische betekenis. Het licht zorgt ervoor dat doorheen de film steeds de juiste sfeer wordt geschapen. Het is opvallend hoe deze sfeer, en dus ook de belichting, doorheen de film een evolutie doormaakt. Zo wordt de film steeds duisterder en grauwer, gelijklopend met de evolutie die Judy meemaakt. In de eerste scènes van de film, wanneer Judy nog gelooft dat het telefoonwerk maar tijdelijk is en dat het een onschuldige bijverdienste is, is het licht helder en de kleuren scherp. Naarmate Judy echter meer en meer wordt opgeslorpt door het werk en ze dieper en dieper wegzakt, wordt de film donkerder en de beelden korreliger. Dit bereikt een hoogtepunt wanneer Judy besluit om vanuit haar appartement te werken. Ze krijgt dan te maken met een beller die haar bedreigt. Het telefoongesprek wordt via een dolly-shot (de actrice en de camera staan op een karretje, zodat de actrice over de set lijkt te glijden) weergegeven. Het in het begin zo gezellig en warm ingerichte appartement waardoor de dolly rijdt, is nu donker geworden en het gezicht van Judy wordt af en toe opgelicht door groene, blauwe en rode lichtflitsen. Met deze belichting wordt het chaotische en ontreddende gevoel van Judy op de kijker overgebracht.

Wanneer Judy op het einde van de film alles weer op een rijtje heeft, wordt het licht ook weer helder



fig. 54 & 55: Blauwe en groene belichting tijdens het dollyshot

en fel. In één van de laatste shots zien we hoe Judy buiten afscheid neemt van haar ex-vriend en van Jimmy, op een zonovergoten straat, buiten haar appartement.

Voor de hoofdrol in de film, die van Judy, contacteerde Spike Lee Theresa Randle, die hij al kende van in *Jungle Fever* en *Malcolm X*. Ook met Isaiah Washington had Lee reeds samengewerkt, namelijk in *Crooklyn* en *Clockers*. Dat Lee veel vertrouwen had in Randle blijkt uit het feit dat hij haar de vrijheid liet om zelf de rol van Judy in te vullen. Ze mocht improviseren en

ook zelf mee het karakter van Judy bepalen (Aftab, 2005, p. 203). Dat deze vrije manier van werken enorm typerend is voor Lee wordt duidelijk uit wat Branford Marsalis vertelt aan Kaleem Aftab in diens boek over Lee (2005, p. 203):

The most Spike ever tells an actor is, 'Here's the script. Ready? Action!' I used to watch seasoned pro's say, 'Spike, what's your vision?' And Spike would reply, 'I paid you good money to act, now act - that's my vision'.

Hieruit blijkt dat Lee zich niet veel bemoeit met het 'staging'-gedeelte van de film. Hij laat de acteurs redelijk vrij en grijpt pas in wanneer het nodig is. In *Girl 6* deed Lee echter ook beroep op 'acting coach' Susan Batson, die ervoor zorgde dat alles goed verliep (Aftab, 2005, p. 204). Hoewel hij de acteurs dus vrij liet in hun rol, zorgde hij er toch voor dat ze hier en daar wat aanwijzingen kregen over hoe ze hun rol beter konden laten overkomen op het scherm. *Girl 6* is daarnaast ook de laatste film waarin Lee zelf een grote rol op zich neemt, iets wat hij in zijn eerste films regelmatig deed (Mars Blackmon in *She's Gotta Have It*, Half-Pint in *School Daze*, Mookie in *Do The Right Thing*, Giant in *Mo' Better Blues*, Cyrus in *Jungle Fever* en Shorty in *Malcolm X*).

2.1.4. Get On The Bus

De setting in *Get On The Bus* is zeer beperkt, aangezien het grootste deel van het verhaal zich afspeelt op een bus. Deze kleine ruimte, waarin de personages genoodzaakt zijn om met elkaar te praten, vormt de perfecte locatie om de discussies die Lee in *Get On The Bus* wilde verwerken op een



fig. 56 tot 58: Wisselend landschappen in *Get On The Bus*

geloofwaardige manier weer te geven. Toch is de bus niet het enige decor dat belang heeft in de film. Zo komt ook het landschap waardoor de bus rijdt en de wegen uitgebreid in beeld. Door de wisselende landschappen (woestijn, bergen, bos) wordt de lange reis die de personages maken voor de kijker duidelijk.

De kostuums zorgen in *Get On The Bus* voor een benadrukking van de diversiteit van de verschillende personages. Elk van de personages heeft zijn eigen kledingstijl, die hem onderscheidt van de rest. Zo draagt de jonge Evan de typische brede kleren die geassocieerd worden met de hip-hopcultuur. Flip Carter zien we steeds in een keurig pak en zonnebril. De kleren van de arme Jeremiah zien er afgedragen en oud uit, wat zijn financiële status nog eens benadrukt. Het opvallendste kostuum in de film is dat van het lid van de Nation Of Islam, dat ook meereist met de bus. Hoewel het personage op geen enkel moment verbaal duidelijk maakt een lid te zijn van deze beweging, kan de kijker toch meteen van zijn typische klederdracht afleiden dat hij tot de beweging van Farrakhan behoort. Zijn kleding bestaat uit een zwart pak, een wit hemd met rode vlinderdas.

Ook wat belichting betreft is *Get On The Bus* redelijk beperkt door zijn specifieke setting. De bus, waarop de film zich afspeelt, heeft ramen rondom. Dit zorgt ervoor dat in de meeste scènes, die zich hoofdzakelijk overdag afspelen, het licht langs alle kanten op de personages valt. Hierdoor is het licht in de film dus vrij eenzijdig en stabiel. Enkel tijdens een nachtshot van de mannen zien we even een andere belichting opduiken. Belichting is echter niet het goede woord, daar de scène niet, of zeer zwak, belicht wordt. De beelden krijgen we te zien door de handcamera van de meereizende



fig. 59 tot 61: Onderbelichte nachtshots

filmstudent, waardoor ze (in combinatie met onderbelichting) een bijzondere blauwe schijn krijgen. Het shot suggereert, net als de verschillende landschappen die in beeld komen, de lengte van de reis.

Dat de film op zeer korte tijd gedraaid moest worden, 18 dagen in totaal, had invloed op de cast en de manier van werken. Lee wou voor dit huzarenstukje geen enkel risico nemen en contacteerde daarom vooral acteurs waar hij al eerder mee werkte en waar hij vertrouwen in had. Zo kon hij Roger Guenvuer Smith (*School Daze*, *Do The Right Thing* en *Malcolm X*), Ossie Davis (*School Daze*, *Do The Right Thing*, *Jungle Fever* en *Malcolm X*) en Thomas Jefferson Byrd (*Crooklyn* en *Clockers*) strikken. Hierdoor kon Lee in *Get On The Bus* zijn geliefkoosde werkwijze, met zo weinig mogelijk aanwijzingen voor de acteurs, ten volle benutten. De acteurs kregen carte blanche en moesten zich enkel aan de verhaallijn houden. Ze mochten tekst improviseren, waardoor sommige van de gesprekken op de bus zeer natuurlijk lijken (Aftab, 2005, p. 218).

2.1.5. He Got Game

He Got Game speelt zich hoofdzakelijk af op twee plaatsen, namelijk het basketbalpleintje en de omgeving van Jesus' school en het hotel waar Jake verblijft. Vooral het basketbalpleintje, dat gesitueerd is in een sociale woonwijk die gelijkenissen vertoont met de wijk waar *Clockers* zich afspeelt, heeft een belangrijke functie in de film. Net als dat in *Clockers* vormt ook hier het pleintje een centrale ontmoetingsplaats voor de personages. De gesprekken tussen Jake en Jesus vinden er plaats, alsook de ontmoetingen tussen Jake en zijn vrienden. Op het einde van de film is het op het basketbalpleintje dat Jake terug wordt opgepakt. Het is opmerkelijk dat we Jesus in de hele film slechts één maal in een echte basketbal-zaal zien spelen. Alle andere scènes waarin Jesus basketbal speelt, zijn opgenomen op het pleintje. Dit illustreert het belang van straat-basketbal voor de jongeren uit de sociale woonwijken. Het hotel waar Jake verblijft vormt een tweede belangrijke locatie in de film. Het hotel, dat in een hoerenbuurt

gelegen is, biedt weinig luxe en ziet er vuil uit. Het verschil tussen de openheid van het basketbalpleintje en het kleine, donkere hotelkamertje waar Jake verblijft is enorm groot. Hoewel Jake dus tijdelijk vrij is, vormt het hotel en de buurt waarin Jake zich niet thuis voelt, toch nog een soort gevangenis. Dat de film zich afspeelt in Coney Island, New York is geen toeval. Coney Island en de Lincoln High School staan bekend om de goede basketbalspelers die er vandaan komen. Ook is het de woonplaats van Earl Smith, die werd aangenomen als raadgever (Aftab, 2005, p. 236).

De kostuums in *He Got Game* lijken niet echt een belangrijke functie te vervullen. Toch komt de klederdracht van de personages erg realistisch over. Zo zien we Jesus en zijn ploegmaats steeds rondlopen in sportieve kledij en basketbaltruitjes, ook op school. Dit versterkt het beeld dat er voor de jongens maar één ding telt in het leven en dat is basketbal. De meeste andere personages dragen gewone kleren, die niet echt opvallen. Eén van de opvallendste 'kledingstukken' uit *He Got Game* is Jake's enkelband. Deze zorgt ervoor dat de politie hem steeds kan opsporen. Wanneer Jake nieuwe schoenen gaat kopen, zegt hij tegen de verkoper dat het een apparaat is tegen jicht. Wanneer de verkoper de opmerking maakt dat zijn broer aan dezelfde ziekte lijdt, antwoordt Jake dat het blijkbaar een vaak voorkomende ziekte is in de wijk. Deze enkelband geeft dus de aanleiding tot een kritische kijk op het percentage zwarten in de Amerikaanse gevangnissen. Tot slot is er nog de kleding van Dakota. Zoals Judy in *Girl 6*, wisselt ook zij in bijna elke scène van uiterlijk. Ook Dakota is op zoek naar haar identiteit en voelt zich niet goed in haar vel, wat door deze verschillende kapsels en kledingstijlen wordt geïnsinueerd (Eisenreich, 2000, p. 35).

Ook in *He Got Game* speelt de belichting een belangrijke rol in het scheppen van twee verschillende werelden. Aan de ene kant is er de leefwereld van de succesvolle Jesus. De omgeving waarin hij komt, het basketbalpleintje en de school, baden steeds in zonlicht. Hierdoor komen de kleuren en contrasten erg sterk naar voor. Aan de andere kant is er de hotelkamer van Jake. De donkere hotelkamer lijkt alleen belicht te worden door de rode en groene neon-lampen van de winkels buiten. Hierdoor lijkt de kamer nog kleiner en wordt de sfeer erg bedrukkend. We zien dus hoe Lee



fig. 62: Stralend zonlicht



fig. 63: Neonlicht

ook in deze film door de belichting duidelijke contrasten weet te creëren tussen de verschillende locaties en ze daardoor ook een symbolische betekenis meegeeft. Het is ook opvallend hoe de prostituee Dakota in het begin wordt belicht. We zien haar samen met pooier Sweetness in beeld



fig. 64: Dakota baadt in het licht

staan, maar ze worden beiden anders belicht. Zij baadt in het licht, terwijl hij wat meer in de schaduw staat. Door de witte kleren die ze draagt, lijkt ze zelfs zélf licht uit te stralen. Ze lijkt dus een soort

reddende engel die, door haar gesprekken, Jake moed geeft.

Ook in *He Got Game* vond Lee een geloofwaardige cast erg belangrijk. Daarom organiseerde hij een auditie voor de rol van Jesus, waarop alleen jonge NBA-spelers waren uitgenodigd. Op die manier vond Lee Ray Allen van de Milwaukee Bucks. Hoewel Allen geen enkele acteerervaring had, vond Lee hem toch de geschikte persoon om de rol te spelen. Hiervoor kreeg hij de hulp van 'acting coach' Susan Batson. Voor de andere rollen zocht Lee meer ervaren acteurs, zoals Denzel Washington, Rosario Dawson (die Lee had gezien in de film *Kids* uit 1995) en Milla Jovovich. Aan de film gingen acht weken repetities vooraf, zodat de acteurs op elkaar konden inspelen en zich konden inleven in hun rol. Daardoor kon Lee ze tijdens de opnames weer vrij laten, zodat hun prestaties op een natuurlijke manier werden overgebracht. Zo was het normaal gezien de bedoeling dat Jesus de basketbalmatch tegen zijn vader won met 15 - 0. Tijdens de opnames begon Denzel Washington echter punten te scoren, een aanpassing die Lee wel beviel en die uiteindelijk ook in de film verwerkt werd (Aftab, 2005, p. 239).

2.1.6. Summer Of Sam

Summer Of Sam werd voor het grootste stuk gefilmd in de Bronx in New York. Ook hier weer zien we hoe de straat als een belangrijke ontmoetingsplaats fungeert voor de personages. De mannelijke hoofdpersonages ontmoeten elkaar op het einde van een doodlopend straatje in een Italo-Amerikaanse buurt en bespreken daar de gebeurtenissen en de inwoners van de wijk. Lee gebruikte in de film echter ook andere locaties om de sfeer van de jaren '70 op te roepen en om de situatie van bepaalde personages weer te geven. Zo zien we hoe Vinny en Dionna graag geziene gasten zijn in de plaatselijke disco-club. Ze kennen er iedereen en ze worden door iedereen bekeken wanneer ze samen op de dansvloer staan. Later in de film, wanneer Vinny steeds meer lijdt onder zijn schuldgevoel en de angst voor de moordenaar, zien we hoe het koppel naar de bekende disco-club 'Studio 54' gaat. Deze club staat erom bekend dat alleen de 'coolste' en knapste mensen er binnen gelaten werden. Het is dan ook tekenend voor de neergang van Vinny dat het eens zo populaire koppel aan de ingang wordt tegengehouden en wordt verzocht naar huis te gaan. Het wordt nog erger wanneer ze daarna in de beruchte seksclub 'Plato's Retreat' belanden, waar ze zich overgeven aan drugs en seks. In andere scènes krijgen we de zaal te zien waar Richie met zijn punkgroep optreedt. Zo verwerkt Lee de opkomst van de punk, aan het einde van de jaren '70, in *Summer Of Sam*. Tot slot is er het huis van de Son of Sam, wat een vervallen en rommelige indruk geeft. De muren zitten vol gaten en staan volgeschreven met onsamenhangende teksten. Deze beelden geven een goede weergave van de psychische toestand van David Berkowitz.

Ook de kostuums dragen bij tot het creëren van de sfeer van de jaren '70. Zo dragen Vinny en Dionna steeds kleren die typisch zijn voor de disco-periode. Ook de kleren van Richie, die in de typische punkstijl gekleed is, passen in de tijdsgeest. De kledingstijl van Richie vormt ook een belangrijk element in het verhaal. Het is door zijn afwijkende kleding dat hij opvalt in de conservatieve Italo-Amerikaanse buurt en dat de mensen hem gaan verdenken. Ook pruiken spelen een belangrijke rol in de film. Omdat de

moordenaar vooral donkerharige vrouwen lijkt te viseren, zien we hoe meer en meer vrouwen zich een blonde pruik aanschaffen. Ook Dionna draagt op een bepaald moment een blonde pruik, waardoor Vinny zich weer aangetrokken voelt tot haar, omdat ze zo op iemand anders lijkt. Dit vormt een keerpunt in de film, omdat Dionna hierna lijkt te beseffen dat ze door Vinny bedrogen wordt.

Wat belichting betreft kunnen we zeggen dat de film over het algemeen baadt in een donkere sfeer. De belichting is vaak zeer zwak, wat in



fig. 65: Een broeierige sfeer

combinatie met een korrelig beeld voor een broeierig effect zorgt. Dit was ook de bedoeling van cinematografe Ellen Kuras, die zich baseerde op de look van Lee's *Do The Right Thing* (Turan, 02.07.1999,

z.p.; Aftab, 2005, p. 247). Zo wordt de hitte van de zomer van 1977 duidelijk en ook de invloed hiervan op het gedrag van mensen. De broeierige, donkere sfeer die door de belichting ontstaat, lijkt zelfs bij de kijker een onrustig gevoel te creëren. De scènes in het huis van de moordenaar hebben echter een andere belichting.

In deze scènes komt ze erg kunstmatig over, wat zorgt voor een bevreemdend gevoel. Ook in de belichting is dus getracht om de krankzinnigheid van Berkowitz te reconstrueren.



fig. 66: Kunstmatig uitzierend licht bij Berkowitz

Wat de 'staging' betreft moet vooral de samenwerking van Lee met Adrien Brody aangehaald worden. Deze zou het draaien van de film erg bemoeilijkt hebben. De acteur, die een Oscar won voor zijn rol in Roman Polanski's *The Pianist* (2002), zou te veel bezig geweest zijn met zijn eigen prestatie, waardoor hij het samenspel uit het oog verloor. Afgezien daarvan verliep ook *Summer Of Sam* volgens het 'normale' Spike Lee-patroon: de rollen werden op voorhand ingeoeffend, waarna de acteurs en actrices zoveel mogelijk werden vrij gelaten in het invullen van hun rol. Bepaalde scènes,

zoals het moment waarop Dionna Vinny verlaat, zijn zelfs volledig geïmproviseerd (Aftab, 2005, p. 248 - 249). Ook nu weer ging Lee in zijn regie vooral uit van het talent van de acteurs.

2.1.7. Bamboozled

Bamboozled speelt zich voornamelijk af in de kantoorgebouwen van de televisiezender, de studio van *Mantan: The New Millennium Minstrel Show* en in het appartement van Delacroix. De eerste twee locaties dragen door hun inkleding bij tot de boodschap van de film. Zoals we reeds eerder vermeldden, is het bureau van Dunwitty gedecoreerd met afbeeldingen van belangrijke figuren uit de Afro-Amerikaanse geschiedenis. De inkleding van dit bureau is dus zowel een ode aan deze personen als een ondersteuning voor het personage van Dunwitty, die van zichzelf vindt dat hij een kenner is van de Afro-Amerikaanse cultuur. Ook het decor in de studio van de *New Millennium Minstrel Show* verwijst naar de Afro-Amerikaanse geschiedenis, meer bepaald naar de slavernij. Het decor bestaat uit een typische villa op een plantage in het zuiden van Amerika. We zien op de set ook grote watermeloenen en katoenplanten staan, symbolen die vaak geassocieerd worden met de slavernij. De laatste belangrijke locatie is het appartement van Delacroix. Het is in dit appartement dat we het innerlijke van Delacroix leren kennen. Hoewel hij voor de buitenwereld een masker opzet en doet alsof hij alle touwtjes nog stevig in handen heeft, zien we hem in de scènes op zijn appartement steeds verder wegzakken. Hij beseft dat hij met de show iets totaal anders heeft bereikt dan eigenlijk zijn bedoeling was, iets waar noch hijzelf, noch zijn familie en vrienden trots op zijn. Het appartement vormt voor Delacroix een vluchtplaats, weg van de televisiewereld. Dat zien we ook aan het feit dat op zijn televisietoestel een bordje staat met daarop de woorden 'idiot box'. De voor de buitenwereld zo gedreven televisiemaker blijkt in zijn eigen wereld een afkeer te hebben van het medium. Ook de 'props' hebben een sterke symbolische waarde in *Bamboozled*. Zoals reeds eerder in dit werk besproken werd, worden in de film enorm veel poppetjes

en ander speelgoed getoond die zwarten op een denigrerende manier afbeelden. Hiermee wordt verwezen naar hoe racisme lange tijd zat ingebakken in verschillende aspecten van de entertainment-wereld. Ook in *Bamboozled* zien we weer 'The Bomb' opduiken, het drankje dat Lee verzorgde voor de film *Clockers*.

Wanneer we het over de kostuums hebben, moeten we weer verwijzen naar de typische klederdracht van de Mau Mau's, de radicale rapgroep uit de film. In *Bamboozled* is deze verwijzing naar de hip-hopcultuur zelfs ietwat overdreven, om de ironische ondertoon van deze personages te benadrukken. Zo dragen een aantal van hen meerdere hoofddeksels over elkaar en grote gouden kettingen, een gebruik dat we vaak zien bij populaire rappers. De kledingstijl van Delacroix is ook opmerkelijk. Hij draagt steeds



fig. 67: De kledingstijl van Delacroix

een maatpak met daaronder een felgekleurd hemd. Deze kledingstijl ondersteunt, samen met zijn kunstmatige Franse accent, het elitaire imago dat Delacroix zichzelf wil aanmeten. Dit imago bevordert

voor de kijker het gevoel dat Delacroix zichzelf verloochent om succesvol te worden in de televisiewereld. De kleding van Manray en Womack maakt een sterke evolutie door in de film. Terwijl de twee in het begin van de film nog in lompen rondlopen, zien we dat ze later dure merkkledij dragen. We zien dus hoe ook zij zich in het begin laten meeslepen door het succes van de show en verblind worden door de rijkdom die hiermee gepaard gaat. Maar ook make-up is erg belangrijk in *Bamboozled*. Een groot deel van de film is een aanklacht tegen de 'blackface-techniek' die lange tijd in Hollywood werd gehanteerd. In de show moeten Manray en Womack optreden met blackface, een techniek die normaal gebruikt werd door blanken die een zwart personage moesten spelen. In verschillende scènes wordt het aanbrengen van deze blackface uitgebreid in beeld gebracht, als een symbool voor de manier waarop Manray en Womack worden uitgebuit en zich moeten verlagen tot deze racistische schmink-techniek. Deze heeft de bedoeling om bepaalde kenmerken van zwarten (zoals dikkere lippen) te



fig. 68: Manray zonder 'blackface'

accentueren. Het gaat zelfs zo ver dat blackface een ware rage wordt in de film. Op het einde van de film zorgt Manray dan ook voor consternatie bij publiek en programma-makers door zonder blackface op de set te verschijnen en te beginnen tapdansen zonder dat dit ingekleed is in een racistische sketch. Hij heeft zijn masker afgeworpen en wil niet meer deelnemen aan deze mensonterende show. De blackface is in *Bamboozled* dus niet alleen een verwijzing naar de oude Hollywood-techniek, hij is ook een symbool voor de algemene onderdrukking van artistieke vrijheid in de media.

De belichting in *Bamboozled* is opmerkelijk. Doordat de film bijna volledig met digitale camera's is opgenomen (en dus niet op een filmrol, zoals gewoonlijk), moest cinematografe Ellen Kuras de film op een heel andere manier belichten. Hoewel er algemeen vanuit gegaan werd dat filmen met digitale camera's (zoals in de Dogma '95-films) niet alleen goedkoper maar ook gemakkelijker was, kwamen Kuras en Lee toch voor een aantal verrassingen te staan. Zo moest Kuras er rekening mee houden dat bepaalde delen van de achtergrond niet belicht konden worden, omdat de digitale camera's dit deel van het beeld dan te veel naar voor zouden halen. Ook de ingebouwde lichtcorrectie-functie van de digitale camera's kon niet gebruikt worden, omdat dit ervoor zou zorgen dat de beelden niet kon 'opgeblazen' worden naar het vereiste cinema-formaat. In bepaalde panshots, waar de camera van een lichte omgeving naar een donkere verschoof, zorgde de digitale camera voor problemen, omdat het beeld in de donkere zone te veel ruis zou bevatten. Kuras moest hier heel wat aanpassingen maken in de shots om ze toch mooi te doen overkomen in beeld. Ook in de scènes in de kantoorroimte vergde de belichting, omwille van de witte muren, veel denkwerk. Te veel licht op de witte muren zou ervoor zorgen dat de digitale beelden overbelicht werden, een probleem dat zich niet stelt bij het filmen op pellicule. Toch had dit soort van belichten ook positieve effecten. De film kreeg daardoor een soort 'tv-look', waardoor de

aanklacht tegen de televisiewereld benadrukt werd (Blampied, 31.05.2001, z.p.).

Voor *Bamboozled* gebruikte Lee acteurs die op één of andere manier verbonden waren met hun rol, wat de acteerprestaties ten goede kwam. Zo groeide acteur Michael Rapaport op in New York in een zwarte buurt en is hij in het dagelijkse leven ook veel met hip-hop bezig. Hij had dan ook geen moeite om het personage Dunwitty op een goede manier over te brengen op het scherm. Savion Glover, de acteur die de rol van Manray voor zijn rekening neemt, is ook in het echte leven een succesvolle tapdanser. Lee heeft de rol van Mantan speciaal voor Glover geschreven, omdat hij diens talent enorm bewonderde (Lee, 2000). Damon Wayans, die in de film *Delacroix* speelt, is behalve acteur ook bedenker van populaire televisieseries, zoals *In Living Color* (1990), waar ook Tommy Davidson (Womack in *Bamboozled*) in meespeelde, en *My Wife And Kids* (2001). Ook Wayans' sterke mimiek droeg bij tot de sterkte van dit personage. De ervaringen in het echte leven van deze acteurs zorgden er dus voor dat Lee hen ook in deze film weer in zekere mate hun zin kon laten doen.

2.1.8. 25th Hour

Meer nog dan in de andere Spike Lee-films is de setting in *25th Hour* de stad New York. Waar de andere films meestal beperkt zijn tot een bepaalde wijk of zelfs slechts kort verwijzingen naar de stad bevatten, vormt de Big Apple in deze film de achtergrond van alle gebeurtenissen. Zo krijgen we doorheen de film verschillende aspecten van de stad te zien. Ook de gebeurtenissen van 11 september 2001 werden uitgebreid in de film verwerkt. In de intro zien



fig. 69: Herdenkingsmonument voor de WTC-torens

we beelden van het herdenkingsmonument op Ground Zero, namelijk twee enorme lichtbundels die in de lucht gestraald worden, als herinnering aan de torens. Ook in

de scène waarin Francis en Jacob een gesprek voeren over hoe het zo ver is kunnen komen met Monty, krijgen we vanuit het appartement een blik op Ground Zero. Tijdens de film wordt er ook hulde gebracht aan de brandweerman van New York, de helden van 11 september. In de bar van Monty's vader is er bijvoorbeeld een schrijn opgericht met foto's van omgekomen brandweermannen. Het gaat hier om echte foto's, die geleend werden van de weduwen (Lee, 2002). Wanneer Monty in het begin van de film op een bank zit te bezinnen, kijkt hij uit over de Hudson, de rivier die door New York stroomt (Morales, 12.2002). Ook zien we Monty regelmatig met zijn hond Doyle door het Carl Schurz Park wandelen, een bekend park in New York. Ook andere typische elementen van New York komen in de film aan bod. Zo zien we de Brooklyn Bridge duidelijk in beeld en verwijst Monty in zijn haat-speech uitgebreid naar bekende aspecten van de New Yorkse samenleving, zoals de Sikhs die de taxi-business overheersen en de zwarte jongeren op de basketbalpleintjes.

De kostuums in *25th Hour* zorgen voor een ondersteuning van de verschillende karakters van de personages. Zo zien we hoe Monty zeer verzorgd overkomt. We zien bijvoorbeeld hoe zijn baard mooi geschoren en



fig. 70: De kleding van Monty



fig. 71: De kleding van Francis



fig. 72: De kleding van Jacob

afgelijnd is, waardoor we ervan uit kunnen gaan dat hij hier zijn tijd voor neemt. Hij draagt stijlvolle en duur ogende kledij. Zijn kledingstijl maakt deel uit van zijn luxueuze leven. Ook Francis' kleren en zijn appartement weerspiegelen zijn succes in de zakenwereld. Jacob, die het financieel gezien duidelijk minder goed heeft door zijn job in het onderwijs, heeft dan ook een andere kledingstijl. Zijn kleren zou men kunnen omschrijven als meer 'doorsnee' of zelfs 'gewoon'.

De kleding van Naturelle, die in hoofdstuk 2.4.8. al kort werd aangehaald, varieert doorheen de film. Wanneer ze in het appartement van Monty is, zien we haar in vrijetijdskleding en zelfs gewoon een kamerjas. Wanneer ze naar het afscheidsfeest van Monty gaan, vraagt hij haar echter om een specifieke jurk te dragen, waarmee Naturelle gedegradeerd wordt tot een lustobject en een statussymbool. De kostuums in *25th Hour* helpen dus mee om de rijkdom en het succes van de personages te onderlijnen.

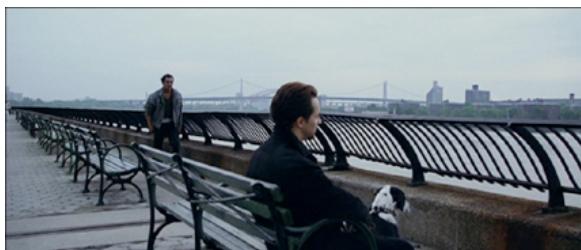


fig. 73: Een regenachtige dag

De sombere sfeer die in *25th Hour* hangt wordt ook door de belichting beïnvloedt. De film speelt zich af op een grijze, regenachtig dag, wat ook duidelijk te zien is in elk shot. Hierdoor

worden de kleuren fletser, wat het mistroostige gevoel accentueert. In de flashback, waarin we te zien krijgen hoe Monty en Naturelle elkaar ontmoetten, is het echter zonnig, waardoor de beelden erg afsteken tegen de rest van de film. Deze zonnige sfeer suggereert de betere tijden waarin het koppel zich toen bevond. In de beelden die Monty's haat-speech vergezellen, is er gewerkt met een zeer sterke belichting, wat een hoog gecontrasteerd beeld met veel schaduwen opleverde. Hierdoor onderscheidt dit deel zich duidelijk van de rest van de film, zo zien we dat de gebeurtenissen geen deel van het verhaal vormen. In *25th Hour* is er dus met de belichting gespeeld om de zwaarmoedige en bedrukte sfeer die er heerst in de vriendenkring van Monty weer te geven.

In *25th Hour* ging Lee voor de 'staging' weer volgens zijn gewoonlijke manier te werk: een paar weken voor de opnames begonnen kwamen de belangrijkste acteurs dagelijks samen om het script door te nemen en over bepaalde scènes te praten. Op die manier leerden ze de personages kennen en ook de sfeer van de film. Deze werkwijze zorgt ervoor dat de acteurs, wanneer de film wordt opgenomen, erg vertrouwd zijn met de karakters van hun eigen personages en die van de anderen. Brittany Murphy, die normaal gezien de rol van Mary zou spelen, kon zich niet vinden in deze wekenlange repetities en werd ontslagen wegens gebrek aan toewijding. In *25th Hour*

was er in zekere zin minder ruimte voor de gewoonlijk vrijheid die Lee de acteurs laat, omdat het script gebaseerd was op het scenario en het boek van David Benioff en zich daar dus ook aan moest houden (Aftab, 2005, p. 278 - 279).

2.1.9. She Hate Me

Ook *She Hate Me* speelt zich volledig af in New York. De belangrijkste settings zijn het appartement van Armstrong, het kantoorgebouw van Progeia en de gevangenis. Elk van deze locaties heeft een eigen 'karakter'. Zo is het kantoorgebouw van Progeia erg koud en strak ingericht. De muren zijn allemaal wit en het geheel komt afstandelijk over. Het is duidelijk dat Progeia een groot, commercieel bedrijf is. De onpersoonlijke inrichting benadrukt het feit dat een trouwe medewerker als Armstrong geen steun krijgt. Zijn eigen appartement komt daarentegen erg knus over. Het is erg persoonlijk ingericht, maar het straalt tegelijk ook het succesvolle leven van Armstrong uit. Aan de muren hangen grote schilderijen en op de kasten staan Afrikaanse beelden. Het hele appartement straalt een dure sfeer uit. De huiselijkheid van het appartement verschilt dus erg van de koude sfeer van de bedrijfsgebouwen van Progeia. Het vormt dan ook een plaats waar Armstrong letterlijk kan thuiskomen, wat we zien in een versnelde montage waarin we hem enkele dagen door de stad zien dwalen, waarna hij 's avonds thuiskomt en in zijn zetel gaat zitten.

De kostuums kan men ook in *She Hate Me* vooral zien als een afbeelding van de persoonlijkheid en de emotionele toestand van de personages. Armstrong draagt bijvoorbeeld een net pak in het begin van de film. Nadat hij ontslagen wordt en hij in een neerwaartse spiraal terechtkomt, zien we dat hij zijn pak geruild heeft voor een trainingsbroek en een sweater, en dat hij minder aandacht besteedt aan zijn kleding. De eens zo succesvolle Armstrong laat zich nu helemaal gaan, wat dus ook aan zijn kleding te zien is. Zijn verwardheid wordt in de hierboven reeds besproken versnelde montage getoond door het snel wisselen van kleren in verschillende korte



fig. 74 tot 77: De wisselende kleren van Armstrong

shots. Dit wisselen van outfit als teken van de verscheurdheid van een personage is een techniek die we al vaker zagen opduiken in Lee's

films. De kledij van de lesbische vrouwen, die van Armstrongs diensten gebruik maken, geven een dubbel beeld. Langs de ene kant kunnen we van de kledij afleiden dat het stuk voor stuk succesvolle zakenvrouwen zijn. Langs de andere kant benadrukt hun kledij echter ook hun vrouwelijkheid.

Voor de belichting overlegde Lee uitgebreid met zijn cinematograaf, Matthew Libatique. Samen besloten ze dat ze ook met de belichting drie belangrijke aspecten in de film wilden benadrukken. Ten eerste was er de koude zakenwereld waarin Armstrong tewerkgesteld was. Hier werd een koude, blauw-groenachtige belichting gebruikt. In de scènes die over Armstrongs persoonlijke situatie gaan, werden warme kleuren en zachte belichting gebruikt. In de scènes waarin Armstrong zijn diensten verleent aan de lesbische vrouwen werden deze twee belichtingsstijlen gecombineerd. De warme tonen van Armstrongs prive-leven werden gemengd met de koude kleuren van de zakenwereld. Op die manier werden er dus drie verschillende sferen ontworpen, die elk de algemene sfeer in die bepaalde scènes moesten onderstrepen ("Sony Pictures Classics Press Release on *She Hate Me*", 2004, p. 8).

Wat de 'staging' betreft werd in *She Hate Me* weinig aan het toeval overgelaten. Zoals altijd werden er enkele weken voor de opnames repetities georganiseerd voor de belangrijkste acteurs. Deze waren niet alleen belangrijk om de rollen onder de knie te krijgen, maar ook om de relaties tussen de personages geloofwaardig te doen overkomen. Door deze repetities konden de acteurs elkaar beter leren kennen, waardoor de chemie die tussen de personages moest hangen al op voorhand kon groeien. Naast de repetities besteedde Lee ook veel aandacht aan de lesbische

personages. Hij vond het belangrijk dat deze geloofwaardig en zeker niet clichématig werden afgebeeld. De actrices moesten daarom twee weken lang een soort cursus volgen waarin ze werden ondergedompeld in de lesbische cultuur en leefwereld. Deze goede voorbereiding, in combinatie met het zorgvuldig kiezen van de acteurs, waarbij Lee bewust ging voor een mengeling van ervaren acteurs (zoals Ossie Davis, Woody Harrelson, John Turturro en anderen) en nieuw talent (zoals Anthony Mackie, Kerry Washington, Q-Tip), zorgden ervoor dat hij zoals steeds bij het uiteindelijke draaien minder aandacht moest besteden aan het regisseren van de acteurs (“Sony Pictures Classics Press Release on *She Hate Me*”, 2004, pp. 5 - 7).

2.1.10. Inside Man

Inside Man speelt zich hoofdzakelijk af op één locatie, namelijk de bank en haar directe omgeving. De bank is gesitueerd in het Wall Street-district in New York, het financiële centrum van de stad. Aangezien de film draait rond een bankoverval, speelt de bank op zich dus een belangrijke rol in de film. De bank vormt echter niet alleen het onderwerp van de film, ook haar fysische aspecten spelen een belangrijke rol in het verhaal. Zo zien we hoe de loketten een barrière vormen tussen overvaller Dalton Russell en zakenvrouw Madeline White, wanneer deze twee onderhandelingen voeren. Hoewel ze zich beiden in dezelfde ruimte bevinden, worden ze toch van elkaar gescheiden door de tralies van de loketten. Dit is een opvallend verschil met de ontmoeting tussen inspecteur Keith Frazier, die de operatie leidt, en Russell. Zij lopen gewoon naast elkaar door de bank en schudden elkaar zelfs de hand. Hierin zien we het verschil tussen White en Frazier, de ene zakelijk en de andere meer menselijk. Ook vormt de specifieke architectuur van de bank een belemmering voor het team van de politie dat de gijzelnemers wil overmeesteren. Door de vele trappen en gangen in het gebouw zou het zeer moeilijk zijn om er op een georganiseerde manier binnen te vallen. Tot slot is het ook een onderdeel van de bank, namelijk de zaal met de kluizen, die tot de ontknoping leidt. Door de lijst met aanwezige

kluizen te overlopen, ontdekt Frazier dat er één kluis niet op de officiële lijst staat. Bij het onderzoeken van die kluis blijkt dat Russell hierin een tip heeft achtergelaten over het Nazi-verleden van Arthur Case, de bankdirecteur. Hoewel de overval op de bank dus niet wordt opgelost, leidt de hele operatie uiteindelijk toch tot het ontmaskeren van een oorlogsmisdadiger.

De kostuums spelen in *Inside Man* een belangrijke rol. Wanneer Russell en zijn team de bank hebben ingenomen, worden alle aanwezigen verplicht dezelfde overall aan te trekken als zij. Hierdoor wordt een mogelijk inval door de politie afgeschrikt, omdat ze niet zouden weten wie de overvallers zijn en wie de gijzelaars. Wanneer iedereen uiteindelijk naar buiten komt, is het voor de politie onmogelijk om de daders van de slachtoffers te onderscheiden, waardoor de zaak uiteindelijk onopgelost geseponeerd moet worden. De kostuums dragen in deze film dus duidelijk bij tot de verhaallijn en zorgen voor een verrassende plotwending. Ook bepaalde 'props' komen duidelijk in beeld. Deze hebben echter vaak een eerder ondersteunende waarde. Zo is het computerspel van één van de gijzelaars een aanleiding om Lee's visie op de videogame-industrie in de film te verwerken. De spelconsole, een Sony PlayStation Portable, illustreert dan weer de moderne setting waarin de film zich afspeelt. Ook in andere aspecten heeft Lee oog voor detail. Zo wordt de misleidende boodschap die de gijzelnemers de ether insturen niet afgespeeld van een cassette-bandje, maar van een iPod, de ontzettend populaire draagbare muziekspeler van Apple. Ook bevat de film, in de vorm van bepaalde attributen, enkele verwijzingen naar Lee's andere films. Zo ziet de oplettende kijker in een flits dat de pizza's, die voor de gijzelaars geleverd worden, in een doos van *Sal's Pizzeria* zitten. *Sal's Pizzeria* was de setting van Lee's *Do The Right Thing*. Wanneer Keith Frazier in de laatste scène van de film thuiskomt, zien we zijn schoonbroer-in-spé in de zetel liggen met in zijn hand een drankfles. Het gaat om een fles van 'The Bomb', de fictieve drank die eerder ook al te zien was in *Clockers* en *Bamboozled*. Tot slot zien we op een bepaald moment dat Frazier's vriendin een boek zit te lezen. Indien men goed kijkt, kan men zien dat het gaat om het boek 'Gotham Diaries', geschreven door Tonya Lewis Lee, Spike Lee's echtgenote.

De belichting van *Inside Man* werd opnieuw verzorgd door Matthew Libatique, die ook al het camerawerk en de belichting van *She Hate Me* deed. Ook hier weer zorgde Libatique voor een erg sfeer-scheppende belichting. Door slechts één lichtbron te gebruiken, zorgde hij in bepaalde scènes voor een erg donkere en dreigende sfeer, die het mysterie in de film accentueerde (Ryel-Lindsey, 31.03.2006). Voor de flashforwards



fig. 78: Een flashforward in *Inside Man*

van de ondervragingen van de verdachten werd een sterke belichting gecombineerd met een ander soort pellicule dan in de rest van de film, waardoor deze scènes er gesatureerder uitzagen. Hierdoor wordt het voor de kijker duidelijk dat het om een stuk gaat dat chronologisch niet op dat moment in het verhaal past.

Door het grotere budget dat hij ter beschikking had (de film werd geproduceerd door Brian Grazers Imagine Entertainment) kon Lee voor *Inside Man* een indrukwekkende cast bij elkaar zoeken. Denzel Washington, Jody Foster, Clive Owen en Willem Dafoe tekenden graag voor dit sterke script (Temmerman, 15.04.2006, p. 14). Deze grote acteurs dragen bij tot het slagen van de film. Voor het vastleggen van de vele dialogen in de film gebruikte Lee steeds meerdere camera's. Hierdoor konden de acteurs de dialogen ook echt spelen, in plaats van de gewoonlijk werkwijze met één camera, waar eerst de ene acteur zijn stuk doet en daarna de andere acteur, waarna in de montage deze beelden samengevoegd worden tot een dialoog. De werkwijze met meerdere camera's zorgt ervoor dat er enorm veel tijd gewonnen wordt, maar ook dat de dialogen op een natuurlijkere manier gevoerd worden (De Vynck, 12.04.2006).

2.1.11. Besluit

De mise-en-scène is één van de belangrijkste aspecten in Lee's films. Vooral de setting en de belichting lijken bij te dragen tot het creëren van wat men

een 'typische Spike Lee-film' noemt. Op *Get On The Bus* na spelen alle films zich af in Lee's geliefde New York. De stad vormt in de films niet gewoon een achtergrond, Lee tracht ook de sfeer van de stad en haar typische aspecten naar voren te brengen. Daarom hecht Lee er zoveel belang aan om zijn films ook volledig in New York op te nemen en niet (zoals het wel vaker gebeurt) enkele buitenshots van New York te filmen om de rest vervolgens ergens in een studio op te nemen (Temmerman, 15.04.2006, p. 17). De setting van de film draagt vaak bij tot het verhaal, zoals de trappen in *Crooklyn*, de wijk in *Clockers*, het basketbalpleintje in *He Got Game* en de stad New York in *25th Hour*.

Ook de belichting vormt een belangrijk aspect in Lee's films. Vaak wordt in de films van de belichting gebruik gemaakt om verschillende 'werelden' in de film duidelijk te maken. Denken we bijvoorbeeld aan het verschil tussen de binnen- en buitenshots in *Crooklyn* of de verschillende lichtsoorten in *She Hate Me*. Ook de gemoedstoestand van de personages en hun karakters worden in Spike Lee's films door de belichting benadrukt. Zo zagen we hoe in *Girl 6* de belichting steeds duisterder werd en hoe in *25th Hour* de sfeer in het heden erg grauw was, tegenover de heldere shots in de flashbacks.

Ook de 'staging' vormt een belangrijk aandeel in het creëren van de 'typische Spike Lee-stijl'. Hoewel Lee de acteurs tijdens het draaien een zekere mate van vrijheid gunt, houdt hij toch steeds de touwtjes stevig in handen. Door de uitgebreide repetities die Lee voor zijn films organiseert en de keuze van de juiste acteurs, kan Lee de film ook hiermee volledig in een bepaalde richting sturen.

Hoewel de andere aspecten van de mise-en-scène, zoals make-up en kostuums, minder opvallend zijn in de films, vormen ze toch vaak een belangrijk onderdeel ervan. De kostuums zorgen voor het scheppen van een geloofwaardige narratieve wereld, waardoor de boodschap van het verhaal beter overkomt. Soms worden de kostuums ook gebruikt als deel van de boodschap of het verhaal, zoals de overdreven brede kleding in *Clockers* en de overalls in *Inside Man*. Al deze aspecten, die vaak maar een detail lijken, dragen dus bij tot de specifieke stijl die Lee hanteert.

2.2. Camera

In dit hoofdstuk zal ik de functie van de camera in de verschillende films bespreken. De camera dient in een film niet enkel om de beelden vast te leggen, verschillende camera-technieken kunnen ook bijdragen tot de betekenis van de beelden of de sfeer van de film. De bespreking van deze aspecten zal ik grotendeels baseren op de aspecten die Bordwell en Thompson bespreken in hun boek 'Film Art. An Introduction'. Ik zal proberen om voor elk van de films de meest opvallende technieken er uit te lichten en ze te bespreken in het kader van de literatuur. Speciale aandacht zal hierbij uitgaan naar de 'range of tonalities' (de invloed van camera, belichting en filmrol op kleur en contrast), de 'speed of motion' (de snelheid van het beeld, zoals slow-motion of versnellingen), de 'perspective relations' (het gebruik van verschillende perspectieven in beeld), de 'framing' (de dimensies van het beeld, het gebruik van 'onscreen space' en 'offscreen space', bewegingen van de camera...) en de lengte van de shots (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 229 - 293).

2.2.1. Crooklyn

Het opvallendste cinematografische element in *Crooklyn* is zonder enige twijfel het ongeveer twintig minuten durende stuk waarin Troy op bezoek is bij Tante Song en Oom Clem. Dit stuk is volledig gefilmd met een



fig. 79: Een samengeperst beeld

anamorfische lens (Hicks, 13.05.1994). Dit houdt in dat het beeld door de lens wordt samengeperst en zo op de filmspoel terecht komt. Bij de projectie moet er dan een speciale projector gebruikt worden om een gewoon breedbeeld-beeld te bekomen. Dit laatste werd

echter in *Crooklyn* achterwege gelaten, zodat het beeld tijdens de projectie uitgerekt leek. Deze techniek werd bewust gebruikt, om het bevreemdende gevoel van Troy naar de kijker over te brengen.

In de openingsscène van de film gebruikt Lee een erg opvallende ‘crane-shot’. De camera hangt hier aan een soort kraan waardoor het mogelijk wordt om over de straat te ‘zweven’. Hierdoor scheidt Lee in deze scène een overzicht van de wijk waarin de film zich afspeelt, met de spelende kinderen op de straat en de verschillende personages die reeds kort in beeld komen.

Een andere opmerkelijke cinematografische techniek in *Crooklyn* is de scène waarin twee lijmsnuivers high door de straat lopen. Terwijl de straat gewoon in beeld blijft, draait het beeld van de twee lijmsnuivers ondersteboven, waardoor ze op de bovenrand van het scherm lijken te lopen.



fig. 80: De lijmsnuivers

Verder zien we in de film ook regelmatig zeer sterke close-ups van de personages, een techniek waar Lee om bekend staat. Hiermee wordt de mimiek van de acteurs goed in beeld gebracht en kan de kijker bijna binnendringen in het hoofd van het personage.

2.2.2. Clockers

Na de teleurstellende ervaring met ‘director of photography’ (de camera- en belichtingsverantwoordelijke, verder aangeduid als DP) Arthur Jaffa in *Crooklyn*, ging Lee op zoek naar een nieuwe cinematograaf voor *Clockers*. Zo kwam hij uiteindelijk bij Malik Hassan Sayeed, die al assistent was geweest in *Malcolm X*. De keuze van Sayeed had een enorme impact op het uiterlijk van de film. Sayeed overtuigde Lee er namelijk van om voor het grootste deel van de film een Kodak 5239-film te gebruiken, een zeer gevoelig soort film dat zelden voor speelfilms gebruikt werd. Kodak was zo bezorgd om het gebruik van deze filmrollen dat het een aantal technici naar de set stuurde om Sayeed bij te staan tijdens het filmen (Aftab, 2005, p. 195). De filmrollen, die normaal gebruikt werden voor fotografie in omstandigheden met weinig licht, was zo lichtgevoelig dat er speciale aandacht moest besteed worden aan de belichting, zodat de filmrollen niet

overbelicht werden (Peak, 19.06.2002). Ook bij het ontwikkelen en het monteren zorgde dit voor extra werk. De Kodak 5239 is een 'reversal'-filmrol. Dit wil zeggen dat de beelden, die op een normale filmrol negatief worden vastgelegd, positief op de filmrol terechtkomen. Door de film toch volgens het gewone procédé te ontwikkelen krijgt het beeld een hoog contrast en worden de kleuren geaccentueerd (deze techniek wordt in het jargon 'cross-processing' genoemd), wat een speciaal effect creëert. Toch heeft Lee geen



fig. 81: Een contrastrijk en gesatureerd beeld

spijt van de keuze. Ondanks het extra werk dat er bij kwam kijken, zorgden de Kodak 5239-films toch voor de juiste look en sfeer in *Clockers*. Het ietwat korrelige beeld en de grote lichtopname werden in verscheidene scènes gebruikt om de dramatiek van de scène te ondersteunen. Dit zien we bijvoorbeeld in de ondervragingsscènes, waarin de lichtgevoeligheid van de film gebruikt werd om een soort gloed rond de personages te creëren. Ook de gevoeligheid van de film voor rode en paarse kleuren werd in *Clockers* uitgebuit (Aftab, 2005, p. 195). In verschillende scènes zien we dat er overvloedig met rood licht gewerkt werd en dat veel personages rode kleren dragen.

Ook met camera-bewegingen werd in *Clockers* geëxperimenteerd. In de scène waar Strike door zijn maagziekte neervalt, kijkt de kijker mee door Strike's ogen. We zien hoe de camera kantelt en op de grond valt, en hoe Strike's vrienden komen aanggelopen. In de flashback, waarin we Rodney's eerste moord zien, beweegt de camera erg veel, wat in



fig. 82: Strike valt neer

combinatie met het donkere beeld en de lichtflitsen op de gezichten van de acteurs zorgt voor een chaotische stemming. Wanneer de kijker op een bepaald moment getuige wordt van Strike's bezigheden, het dealen van drugs, wordt dit zo in beeld gebracht dat het voor de kijker lijkt alsof hij getuige is van deze drugsdeal. De camera staat op een afstand en is volledig

uitgezoomd. Hij beweegt heen en weer tussen de verschillende personages, waardoor de kijker het gevoel krijgt dat hij zélf aan het kijken is. Het camerawerk zorgt er hier voor dat het publiek betrokken wordt bij de film.

In *Clockers* heeft Lee ook met het perspectief gespeeld. Zo zien we in een aantal shots hoe de gebouwen van de wijk ruim in beeld worden genomen. Door het perspectief lijken deze het pleintje waar de film zich hoofdzakelijk afspeelt te omsluiten. Hierdoor wordt de moeilijkheid om aan 'de projects' te ontsnappen door het camerastandpunt weergegeven.

Tot slot bevat *Clockers* enkele voorbeelden van wat Lee zijn 'signature shot' noemt, namelijk de dolly-shot. Zo zien we hoe Rocco Klein, wanneer hij aan Tyrone zegt wat hij moet vertellen in zijn bekentenis van de moord op Errol, centraal in beeld blijft terwijl de achtergrond achter hem door lijkt te schuiven. In die achtergrond zien we gebeuren wat Rocco Klein in de camera vertelt. Hierdoor wordt het duidelijk dat Klein zijn verhaal niet alleen



fig. 83 tot 85: Rocco Klein blijft centraal in beeld, terwijl de achtergrond lijkt weg te schuiven

aan Tyrone doet, maar ook aan de kijker zelf. Ook de typische extreme close-ups werden in *Clockers* meerdere malen gebruikt.

2.2.3. Girl 6

Ook voor *Girl 6* was Malik Hassan Sayeed de DP van dienst. Het was Sayeed die voorstelde om in de film twee verschillende materialen te gebruiken. Het grootste deel van de film is opgenomen op een 35mm filmrol. De beelden van de mannelijke bellers werden digitaal, in 'High Definition', gefilmd en daarna overgezet naar filmrol. Hierdoor worden twee verschillende stijlen gecreëerd. De digitale beelden zijn scherper en de kleuren helderder dan de warme, wat gekorrelde beelden van de 35mm film.

Door deze twee verschillende stijlen te hanteren, wordt in de film de afstand tussen de meisjes en de bellers nog groter (Banda, z.d.).

Wat de 'framing' betreft valt het op dat in *Girl 6* enorm vaak gebruik wordt gemaakt van de 'offscreen' ruimte achter de camera. Hierdoor lijkt het alsof de kijker rechtstreeks aangesproken wordt. Zo zien we hoe Judy, terwijl ze op een auditie een monoloog voorleest, recht in de camera kijkt. Ze kijkt naar de regisseur, die in deze scène achter de camera zit, maar ze lijkt zich dus ook tot de kijker te richten. Ook wanneer de verschillende collega's van Judy zich voorstellen, kijken zij recht in de lens, waardoor ze de kijker lijken aan te spreken. In de film wordt ook regelmatig met de camerahoek en de afstand gespeeld. Wanneer Judy maar niet aan werk lijkt te geraken, zien we haar op een bepaald moment foldertjes uitdelen op een drukke straat, als



fig. 86: Judy deelt foldertjes uit



fig. 87: Judy wacht op haar afspraak

bijverdienste. De camera staat hier hoog opgesteld, waardoor er naar beneden gefilmd wordt. Door de afstand komt ook de voorbij lopende mensenzee goed in beeld. Door de combinatie van hoogte en afstand lijkt Judy erg nietig en verloren. Ook wanneer Judy op haar niet-opdagende afspraak zit te wachten, creëert de afstand van de camera een gevoel van leegte en verlorenheid.

Een ander opmerkelijk gebruik van de camera in de film zien we wanneer er gesproken wordt over het kleine meisje dat in een liftkoker is gevallen. We zien ondertussen hoe de camera de liftdeur nadert, hoe de liftdeur opengaat en hoe de camera vervolgens kantelt en in de liftkoker valt. De beelden en de camerabeweging worden hier gebruikt als symbool voor de ondergang van Judy.



fig. 88 tot 90: De camera valt in de liftkoker

Ook in *Girl 6* vinden we tenslotte voorbeelden terug van Spike Lee's visuele kenmerken. Zo zien we ook hier weer hoe er vaak gebruik wordt gemaakt van close-ups. Ook de typische dolly-shot vinden we terug in deze film tijdens een telefoongesprek waarin Judy wordt bedreigd.

2.2.4. Get On The Bus

Na *Girl 6*, waarin Malik Hassan Sayeed wat had teleurgesteld (Aftbab, 2005, p. 210), benaderde Lee Elliott Davis als DP voor *Get On The Bus*. De film werd volledig opgenomen in 'super16' en daarna geprint op een 35mm-film. Een opmerkelijk detail is dat Lee voor een groot stuk van de shots gebruik maakte van een 'Krasnogorsk 3'-camera. Dit is een handcamera van Sovjet-origine. Deze camera's staan bekend om hun goede beelden, stevigheid en vooral het grote gebruiksgemak ("The Krasnogorsk 3", z.d.).

Het gebruik van een handcamera en van het 'super16'-formaat zorgden ervoor dat de film een documentaire-achtige look kreeg. Ook het feit dat één van de personages zelf een documentaire maakt in de film en de kijker af en toe delen van het verhaal door zijn camera te zien krijgt, bevordert dat documentaire-gevoel.

Door de specifieke setting, een bus, was Lee wat 'framing', afstand en bewegingsvrijheid betreft erg beperkt. In het grootste deel van de beelden



fig. 91 tot 93: De personages zitten dicht tegen de camera aan

zitten de personages dus ook vrij dicht tegen de camera aan. Het gevoel van beperkte ruimte wordt via het beeld ook overgedragen op de kijker, waardoor de betrokkenheid met de personages vergroot wordt. Het nadeel van de beperkte ruimte werd dus in *Get On The Bus* omgezet in een middel om de sfeer van de film over te brengen op het publiek.

Net zoals in *Girl 6* wordt ook in *Get On The Bus* gebruik gemaakt van camerabewegingen om het verhaal kracht bij te zetten. Zo zien we dat wanneer de mannen buiten het ziekenhuis staan te treuren om de dood van Jeremiah, de camera zachtjes naar achteren schuift, als een soort teken van respect tegenover de treurende mannen.

2.2.5. He Got Game

In *He Got Game* kwam Malik Hassan Sayeed terug als DP. Na de teleurstellende resultaten in *Girl 6* leek Sayeed in *He Got Game* weer in vorm te zijn. Net als in *Clockers* experimenteerde hij ook hier met



fig. 94: Contrastrijke beelden van Dakota en Sweetness

verschillende soorten filmrollen om bepaalde sferen op te roepen. Zo zijn de flashbacks, waarin we de familie Shuttlesworth samen zien, gefilmd op dezelfde soort filmrol als *Clockers*, waardoor deze

scènes een zekere warmte uitstralen (Aftab, 2005, p. 237). In andere scènes die niet bij het verhaal horen, zoals die waarin we beelden krijgen van Dakota en Sweetness, is deze filmrol gecombineerd met een zeer sterke belichting, waardoor de beelden erg veel contrast krijgen.

In *He Got Game* wordt er opvallend gebruik gemaakt van de bewegingen van de camera. Een aantal scènes worden ingeleid met een lange 'crane-shot', waarin we de camera eerst over de omgeving zien zweven om dan uiteindelijk neer te dalen en te eindigen bij het personage. Op die manier wordt aan het begin van de scène reeds de sfeer

weergegeven waarin de scène zich zal afspelen. Zo zien we hoe de camera in het begin van de film eerst een beeld geeft van de woonblokken en de wijk om uiteindelijk te eindigen bij Jesus die op het pleintje basketbal speelt.

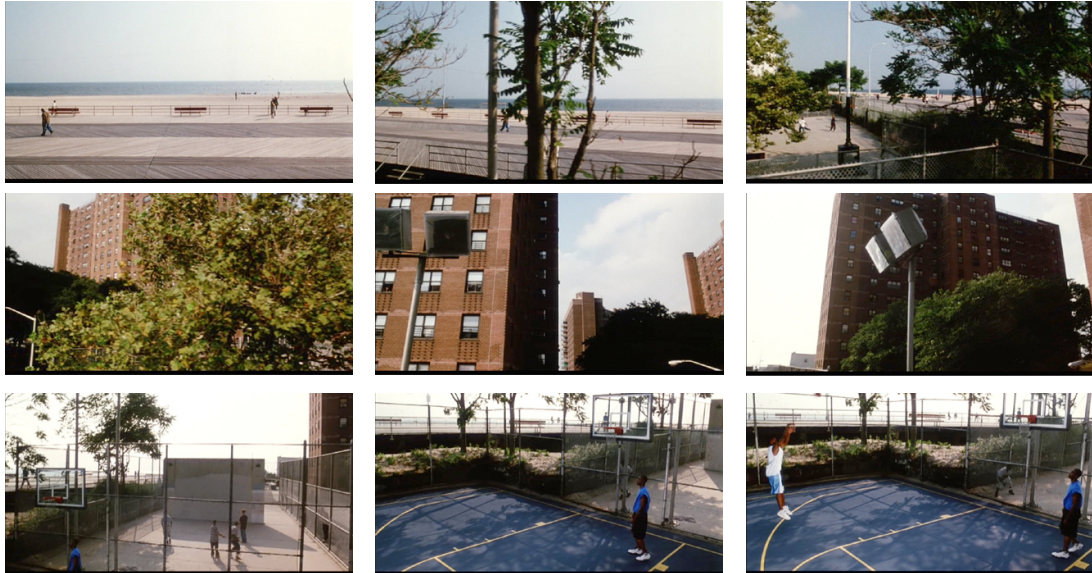


fig. 95 tot 103: Een crane-shot geeft een overzicht van de omgeving

Wanneer Jake aankomt in het hotel waar hij zal verblijven, geeft de camera eerst een overzicht van de omgeving van het hotel.

De basketbalscènes zijn steeds op dezelfde manier gefilmd. Hierbij spelen de afstand van de camera en de beweging ervan een grote rol. De camera blijft namelijk meestal buiten het veld en filmt van op een afstand het gebeuren. Ook volgt de camera steeds de bal, waardoor het beeld af en toe bruusk van richting verandert. Door deze filmtechniek te combineren met het vertragen van het beeld en de ballet-muziek van Aaron Copland krijgen deze scènes een gracieuze stijl (Cater, z.d.).

Verder wordt in *He Got Game* ook opvallend vaak de camera aangesproken. In een korte montage zien we hoe verschillende (echte) basketbal-trainers aan Jesus proberen duidelijk te maken hoe belangrijk de juiste keuze wel is. Hoewel ze zich in de film eigenlijk tot Jesus richten, zien we hoe ze allemaal recht in de camera kijken en hun boodschap ook aan de kijker lijken mee te geven. Ook op het einde wordt deze techniek gebruikt. Wanneer Jake een brief schrijft aan Jesus vanuit zijn cel, zien we Jake niet schrijven, maar zijn woorden vertellen aan de camera.

In de aftiteling krijgen we tenslotte ook nog een dolly-shot te zien, waarbij Jesus doorheen de gangen van zijn school schuift.

2.2.6. Summer Of Sam

Voor *Summer Of Sam* was Ellen Kuras de DP. Lee en Kuras hadden reeds eerder samengewerkt in Lee's succesvolle televisiedocumentaire *4 Little Girls* (1997) en Kuras was ook al DP voor de opnames op locatie in *He Got Game*. Voor het algemene uitzicht van de film baseerde Kuras zich op Lee's *Do The Right Thing*, een film waar de hitte ook een zeer belangrijke rol speelt. Om de specifieke look van *Summer Of Sam* te creëren, gebruikte Kuras een aantal verschillende materialen. Het grootste deel van de film werd gefilmd op een gewone Kodak Vision 500T 5279-filmrol. Om de specifieke jaren '70-look te verkrijgen, werd een aantal filters gebruikt op de camera, zodat het beeld wat waziger werd en de oranje-beige tinten werden



fig.104: Oranje-beige tinten

geaccentueerd. Het meest opvallende in de film was echter het gebruik van de Eastman 5239 en de Eastman 5017-filmrollen. Het gebruik van deze 'reversal'-filmrollen in combinatie met 'cross-processing'

zorgde in bepaalde scènes voor een zeer speciale sfeer, een effect dat we eerder ook al zagen opduiken in *Clockers* en *He Got Game*. De techniek werd bijvoorbeeld gebruikt tijdens de scènes in Berkowitz' huis. Het contrastrijke en sterk belichte beeld symboliseerde hier de psychotische toestand van Berkowitz. Ook werd de techniek gebruikt om bepaalde scènes met Richie op te nemen. Het gaat om de scènes in Richie's woning. Hier leren we zijn rustige, persoonlijke kant kennen, in tegenstelling tot het punk-imago dat hij naar de buitenwereld uitstraalt. De scènes



fig. 105: 'Cross-processing' bij 'reversal'-film

waarin Richie zich in het openbaar vertoont, zijn dan ook opgenomen op een gewone filmrol, waardoor het verschil tussen deze twee kanten duidelijk wordt (Thompson, 06.1999).

In *Summer Of Sam* maakt Lee ook weer gebruik van de beeldvormingstechniek die hij eerder al gebruikte in *Crooklyn*. Zo werd de scène waarin Berkowitz waanzinnig wordt door het geblaf van een hond opgenomen met een anamorfische lens. Hierdoor zien we ook hier weer hoe het beeld wordt samengeperst, wat een zeer vreemd effect geeft en de waanzinnigheid van Berkowitz benadrukt.

Ook in deze film zien we weer hoe er creatief gebruik is gemaakt van de camera-bewegingen. Zo zitten er in de film een aantal opmerkelijke 'crane-shots'. Een voorbeeld hiervan is te zien wanneer Vinny en Dionna in hun auto aankomen bij de plaatselijke disco-club. De camera volgt de auto en daalt langzaam neer. Wanneer Vinny en Dionna vervolgens uitstappen, blijft de camera hen volgen, met behulp van het steadycam-systeem, waardoor de cameraman van de kraan kan stappen en het koppel in de disco kan volgen zonder dat dit op het beeld schokkerig overkomt (Thomson, 06.1999). Hierdoor ontstaat er in de film een zeer lang, ononderbroken shot.

Summer Of Sam bevat ook een aantal van Spike Lee's kenmerkende shots. Zo krijgt het publiek regelmatig een extreme close-up van de gezichten van de personages. Net als in de andere films dienen deze close-ups ook hier om hun gevoelens en gedachten weer te geven. Ook werd er in



fig. 106 & 107: De 'shot - reverse shot'-techniek

deze film weer gebruik gemaakt van meerdere camera's gedurende éénzelfde shot. Vooral bij de dialogen tussen de personages wordt deze techniek (de 'shot - reverse shot'-techniek genoemd) benut. Hoewel de techniek voor extra moeilijkheden zorgt voor de DP (deze moet zorgen dat de verschillende camera's uit elkaars beeld blijven), worden de gesprekken

en de reacties van de personages op elkaar er wel geloofwaardiger door (Thompson, 06.1999).

Ook Lee's dolly-shot ontbreekt niet in *Summer Of Sam*. Wanneer Vinny de robot-foto van de moordenaar in de krant ziet en Joe T, een plaatselijke zware jongen, hem wijst op de gelijkenissen tussen de tekening en Richie, zien we hen door het beeld schuiven op een dolly.

2.2.7. Bamboozled

Ook in *Bamboozled* was Ellen Kuras de DP. Zoals reeds eerder vermeld werd, was *Bamboozled* een speciaal project, daar de film bijna volledig met digitale camera's werd gefilmd. Het mini-DV formaat, een digitaal video-formaat dat normaal gezien vooral door consumenten wordt gebruikt, zorgde voor heel wat moeilijkheden op de set. Zoals reeds eerder werd besproken, moest Kuras bij de belichting speciaal rekening houden met de eigenschappen van de mini-DV camera's. Ook zorgden deze camera's voor moeilijkheden bij bewegende beelden. Zo was het zeer moeilijk om een bewegende acteur scherp in beeld te houden, omdat een digitale camera op een andere manier het beeld scherpt stelt dan een filmcamera. Bij shots waarin de camera sterk uitgezoomd was, hadden de cameramensen het moeilijk om de diepte in het shot juist te krijgen, omdat de digitale camera's zowel de voorgrond als de achtergrond scherp weergaven.

Toch hadden de mini-DV camera's ook hun voordelen. Door hun kleine formaat konden ze perfect in de omgeving worden ingepast zonder in beeld te komen. Zo konden er in het bureau van Dunwitty twee camera's geplaatst worden op de tafel, zodat tijdens een conversatie zowel Dunwitty als Delacroix frontaal in beeld konden komen. Ook in andere scènes kwam dit van pas. Zo werden de *New Millennium Minstrel Show's* met maar liefst 15 verschillende camera's gefilmd, waardoor er allerlei verschillende aspecten (zoals publiek en details van het decor) tegelijk konden gefilmd worden.

Voor de montage, door Sam Pollard, zorgde dit voordeel echter voor een groot nadeel: de gigantische hoeveelheid camera's zorgde ook voor een

gigantische hoeveelheid beeldmateriaal, zodat het tijdens de montage moeilijk werd om het juiste shot te vinden.

De scènes die in de film moesten dienen als onderdeel van de televisie-uitzending van *Mantan: The New Millennium Minstrel Show* werden niet digitaal opgenomen. Om een andere sfeer te creëren werden deze gefilmd op een gewone Super16-filmrol. Ook de reclamespotjes in de film,



fig. 108: Reclamespot voor 'The Bomb'

zoals dat voor 'The Bomb', werden op pellicule gedraaid. Hiervoor werd gebruik gemaakt van de Kodak 7250 'Reversal'-filmrol (een techniek die reeds meermaals in dit werk werd besproken). De reclamespotjes

kregen hierdoor een hoog contrast en een blauwe schijn. Dit verschil in materiaal was bedoeld om het satirische karakter van de spots de benadrukken (Martin, 2000).

Door het gebruik van de kleine digitale camera's kon in *Bamboozled* dus ook de door Lee graag gebruikte tegelijk opgenomen 'shot - reverse shot'-techniek toegepast worden. Ook zien we in de film een aantal scènes opduiken waarin eenzelfde actie een aantal keer kort na mekaar wordt weergegeven, al dan niet vanuit een andere hoek. Deze techniek van repetitieve montage zullen we later nog zien opduiken in Lee's andere films.

Natuurlijk ontbreekt ook in *Bamboozled* Spike Lee's dolly-shot niet. Reeds in de eerste scène zien we Delacroix door zijn appartement schuiven, terwijl hij de problematiek van de televisiewereld (de strijd om de kijkcijfers,

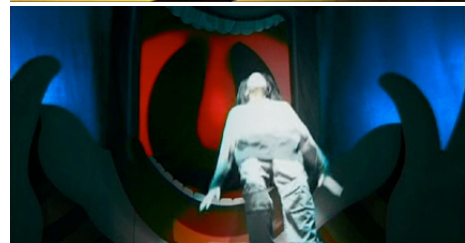


fig. 109 tot 111: Repetitieve montage

de druk om steeds meer shockerende programma's te maken) uitlegt. Ook hierbij zorgden de digitale camera's voor problemen. Het vergde bijzonder

veel werk om het beeld zo te krijgen dat het niet leek alsof acteur Damon Wayans gewoon voor een 'greenscreen' zat en dat de beelden van het appartement er achteraf digitaal waren bijgevoegd.



fig. 112 - 114: Dolly-shot in *Bamboozled*

2.2.8. 25th Hour

Oorspronkelijk wilde Lee ook in *25th Hour* gebruik maken van Ellen Kuras als DP. Zij had echter al een ander project aangenomen en raadde Lee daarom Rodrigo Prieto aan. Prieto, een jonge Mexicaanse cinematograaf, had daarvoor reeds faam verworven door zijn werk in *Amores Perros* (2000), *Frida* (2002) en *8 Mile* (2002) (Wood, z.d.).

Tijdens de productie werd de film opgedeeld in vijf grote delen: de proloog, het hoofdverhaal, de flashbacks, de haat-speech en de toekomstschets van Monty's vader. Elk van deze onderdelen moest visueel onderscheiden worden van de rest. Hiervoor gebruikte Rodrigo Prieto een aantal speciale filmrollen en ontwikkelingstechnieken. Zo werden de proloog



fig. 115: Een toekomstbeeld



fig. 116: Het heden

en de toekomstschets gefilmd op Kodak Vision 5289, 5274 en 5245-films. Ze werden echter ontwikkeld volgens het 'bleach-bypass'-protocol, waardoor de beelden een korrelige en vuile indruk kregen. De stukken in het heden, het grootste stuk van het verhaal dus, werd gedraaid op een Kodak 5279-filmrol, die bij het ontwikkelen zo werd bewerkt dat de beelden iets korreliger en

contrastrijker werden. De flashbacks werden op dezelfde soort film

opgenomen, maar dan volgens de normale manier ontwikkeld, zodat de beelden scherper waren. Hiermee wilde Lee onderstrepen dat Monty de situatie toen meer onder controle had. De haat-speech van Monty werd tenslotte opgenomen met een 5285 'reversal'-filmrol, die volgens het 'cross-processing'-procédé werd ontwikkeld. De beelden kregen daardoor een zeer hoog contrast en



fig. 117: Een flashback



fig. 118: De haat-speech

felle kleuren. Door deze technieken werden in *25th Hour* de verschillende verhaalelementen door hun look van elkaar gescheiden, zonder dat dit expliciet moest duidelijk gemaakt worden (Wieser, 2002, pp. 40 - 41).

Ook wat camerabewegingen betreft bevat *25th Hour* een aantal opmerkelijke scènes. Zo zien we ook in deze film een aantal 'crane-shots' opduiken. Wanneer Monty, Naturelle, Francis en Jacob aankomen bij de bar waar het afscheidsfeest plaatsvindt, volgt de camera van op een kraan de auto. Ook hier, net als in *He Got Game* en *Summer Of Sam*, volgt de camera de personages daarna in een doorlopend shot mee naar binnen, dankzij de steadycam-technologie.

In de flashback waar Monty en Naturelle elkaar leren kennen, draagt de afstand van de camera bij tot de sfeer van de scène. De camera staat hier



fig. 119: De camera 'bespiedt' Monty en Naturelle

namelijk een eindje verwijderd van de gebeurtenissen. Door de beweging, die heen en weer gaat tussen de drugs verkopende Monty en de schommelende Naturelle, en

het beeld dat af en toe onscherp wordt, krijgt de kijker het gevoel alsof hij de twee bespiedt. Dezelfde techniek werd ook al in *Clockers* toegepast, wanneer we getuige zijn van een drugsdeal (Lee, 2002).

Ook in *25th Hour* gebruikte Lee weer meerdere camera's tegelijk om bepaalde scènes te draaien. Zoals we al eerder opmerkten, draagt dit bij tot

het goed in beeld brengen van de dialogen. In de scènes van het afscheidsfeest zorgt het afwisselen van shots vanuit verschillende camerastandpunten echter ook voor het beter overbrengen van de sfeer die er hangt, iets wat ook nog ondersteund wordt door de opzweepende muziek die we in de verte horen. Ook in de scènes waarin we Francis op zijn werk zien, versterkt deze techniek de beelden. We zien hier hoe een gesprek tussen Francis en zijn baas vanuit verschillende hoeken wordt weergegeven, soms heel sterk ingezoomd, soms van veraf. Doordat de personages soms maar half in beeld komen (door een computerscherm dat in de weg staat, of een arm die door het beeld komt) wordt de drukke en chaotische sfeer waarin Francis werkt duidelijk voor de kijker.



fig. 120: Francis' werkplek

Tot slot zien we ook weer in deze film een aantal van Lee's 'signature shots'. De repetitieve montage-techniek die we in *Bamboozled* zagen

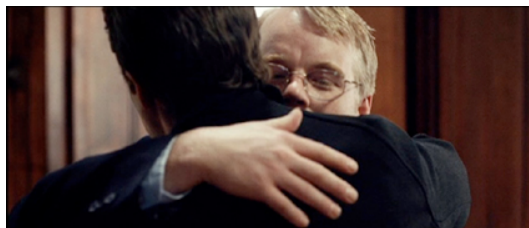


fig. 121 & 122: Repetitieve montage

opduiken, waarbij eenzelfde fragmentje een aantal keer kort na elkaar wordt gemonteerd, komt ook in *25th Hour* voor. Zo wordt het dichtslaan van een kofferdeksel een paar keer na elkaar getoond. Wanneer Monty Jacob omhelst als begroeting, wordt dit twee keer getoond, telkens vanuit een andere hoek. Deze techniek gebruikt Lee

om de scènes te benadrukken (Lee, 2002). Ook bevat de film twee dolly-shots. Een eerste wanneer Mary in de nachtclub XTC heeft genomen en ze high doorheen het beeld schuift. Een tweede dolly-shot krijgen we te zien



fig. 123 tot 125: Dolly-shot in *25th Hour*

wanneer Jacob Mary heeft gekust. We zien hem uit het toilet schuiven met een zeer bezorgde blik. Het dolly-shot versterkt de emoties van Jacob, die meteen beseft dat hij te ver gegaan is en dat dit gevolgen zal hebben.

2.2.9. She Hate Me

De DP voor *She Hate Me* was Matthew Libatique. Deze jonge DP had Lee geïmponeerd met zijn werk in *Pi* (1998) en *Requiem For A Dream* (2000) (Aftab, 2005, p. 295). Libatique koos in *She Hate Me* voor een aantal verschillende soorten film, om de juiste sfeer te kunnen creëren. Zo werden de buitenopnames gedaan met een Eastman EXR 7284-film, die een vrij lage lichtgevoeligheid heeft. De binnenopnames en de nachtschots werden gemaakt met een Kodak Vision2 7218-film, die een grotere lichtgevoeligheid heeft dan de Eastman EXR 7284, waardoor hij beter geschikt was om in donkerdere scènes gebruikt te worden. Beide films werden ontwikkeld volgens het 'bleach bypass'-procédé, dat ook al door Rodrigo Prieto werd gebruikt in *25th Hour* om een korrelige en vuile look te creëren. De flashback-scènes werden tenslotte op een Ektachrome 5285-film vastgelegd, een 'reversal'-film. Hierdoor bekwam men hetzelfde



fig. 126: Een flashback

beeld-effect dat eerder ook al gebruikt werd in *Clockers*, *He Got Game*, *Summer Of Sam*, *Bamboozled* en *25th Hour* (Fisher, z.d.).

De 'framing' van *She Hate Me* is opvallend sober in vergelijking met de meeste andere films van Lee. Het is bijvoorbeeld zéér opmerkelijk dat Lee's typerende dolly-shot in deze film ontbreekt. Wel is er vaak gebruik gemaakt van meerdere camera's, meestal twee, maar soms zelfs drie of vier.

Ook het gebruik van een afstandsshot, dat we in *Clockers* reeds zagen en dat daarna ook opdook in *25th Hour*, is in *She Hate Me* een aantal keer gebruikt. Zo zien we hoe de camera de ontmoeting tussen Margo en Armstrong van op een afstand vastlegt. De twee staan op de oprit van het

appartementengebouw waar Armstrong woont, terwijl de camera op de straat



fig. 127: Een hek scheidt camera en personages

is opgesteld. Camera en personages worden in dit shot gescheiden door een hek, waardoor het feit dat Margo Armstrong in het geheim ontmoet nog duidelijker wordt. Ook bij de ontmoeting van Armstrong en

maffiabaas Bonasera werd deze techniek gebruikt. Hier lijkt het zelfs alsof de kijker meekijkt door de zoeker van het foto toestel van de FBI-agent die het gebeuren gade slaat. Het is in deze scène ook opmerkelijk hoe Bonasera vaak vanuit een kikkerperspectief in beeld wordt gebracht. Dit zorgt ervoor dat hij erg machtig en belangrijk overkomt.

Tot slot moeten ook de computeranimaties in *She Hate Me* vermeld worden. De vrijpartijen van Armstrong met de lesbische vrouwen worden af en toe onderbroken door animaties van spermacellen die op een eicel afstormen. Deze spermacellen hebben het gezicht van Armstrong. De animaties zijn bedoeld om de bevruchting van de vrouwen en het succes van Armstrongs zaad weer te geven, zonder hiervoor te ver te moeten uitweiden in het verhaal.



fig. 128: De computeranimatie

2.2.10. Inside Man

Matthew Libatique was ook in *Inside Man* de DP van dienst. Ook hier weer experimenteerden Lee en Libatique met een aantal verschillende filmrollen om bepaalde sferen te creëren in de film. Zo zien we in de 'flash-forward' de reeds veelvuldig besproken 'reversal'-film weer opduiken. Ook deze keer koos Libatique voor de Ektachrome 5285-film, die via het 'bleach bypass'-procédé ontwikkeld werd, waardoor de beelden zich door hun korreligheid en sterke contrasten duidelijk onderscheiden van de andere beelden. Dit is



fig. 129: Flashforward in *Inside Man*

echter de enige techniek die aantoont dat het om 'flashforwards' gaat, waardoor de kijker in het begin verward wordt door de niet-chronologische opbouw van het verhaal, wat zeker de bedoeling was.

Voor de rest van de film werden de Kodak Vision2 500T 5218 en de Kodak Vision2 Expression 500T 5229 gebruikt.

In *Inside Man* vallen ook de camerabewegingen erg op. Deze maken een onderscheid tussen de verschillende personages. Zo wordt Dalton Russell steeds gefilmd met een steadycam-systeem en in vloeiende bewegingen. Hierdoor komen deze beelden erg beheerst over, wat de controle van Russell onderstreept. Inspecteur Frazier wordt echter meestal met een handcamera of met schokkerige steadycam-beelden in beeld gebracht. Ook wordt hij dikwijls van op een afstand gefilmd, wat in combinatie met de schokkerige beelden het gebrek aan grip op de situatie benadrukt ("Review: Inside Man", 17.04.2006). Lee heeft in *Inside Man*, na de afwezigheid in *She Hate Me*, terug een opmerkelijk dolly-shot in de film



fig. 130: Lee & Washington bij de opname van het dolly-shot

verwerkt. Wanneer de gijzelnemers één van de gijzelaars neerschieten, zien we inspecteur Frazier van de politie-vrachtwagen naar de ingang van de bank 'zweven' op een dolly. In dit shot zien we hoe Frazier de controle over de situatie verliest, en hoe Russell het laken langzaam naar

zich toe trekt. Ook zien we in de film weer een aantal opmerkelijke 'crane-shots' opduiken, die een overzicht geven van de omgeving.

2.2.11. Besluit

Hoewel Lee regelmatig van DP wisselt (Arthur Jaffa voor *Crooklyn*, Malik Hassan Sayeed voor *Clockers*, *Girl 6* en *He Got Game*, Elliot Davis voor *Get On The Bus*, Ellen Kuras voor *Summer Of Sam* en *Bamboozled*, Rodrigo Prieto voor *25th Hour* en Matthew Libatique voor *She Hate Me* en *Inside Man*), draagt ook het camerawerk bij tot het onderscheiden van Spike Lee's films. Lee verwerkt in zijn films een aantal specifieke camera-technische elementen, waardoor hij zijn stempel drukt op de film. Zo is er de opvallende keuze van filmrollen in een aantal films. De veelvuldige besproken 'reversal-filmrollen', in combinatie met de 'cross-processing' en het 'bleach-bypass'-procédé, dat sinds *Clockers* in bijna elke film van Lee werd gebruikt, zorgen voor een specifieke look in bepaalde scènes. Ook de keuze voor andere materialen, zoals de digitale camera's in *Bamboozled* en de Super16-camera's in *Get On The Bus*, dragen vaak bij tot de sfeer van de film.

Ook een aantal camera-bewegingen zien we vaak terugkomen in de verschillende films. Zo maakt Lee vaak gebruik van lange 'crane-shots' om een omgeving in beeld te brengen, zoals in *He Got Game*, *Summer Of Sam* en *Inside Man*. Ook het afstandsshot zien we vaak opduiken in de films. Hierbij zorgen zowel de afstand als de schokkerige beweging van de camera ervoor dat de kijker het gevoel krijgt dat hij de gebeurtenissen stiekem gade slaat. Voorbeelden hiervan zagen we ondermeer in *Clockers*, *He Got Game*, *25th Hour* en *She Hate Me*. Het belangrijkste aspect dat we hier moeten vermelden, is natuurlijk het dolly-shot, Spike Lee's bekendste 'signature shot'. Dit shot, dat behalve in *She Hate Me*, in elke film minstens één keer te zien is, is typisch voor Spike Lee. De techniek wordt gebruikt om een belangrijke fase in de film of een belangrijke emotie van een personage te benadrukken.

Deze verschillende technieken zorgen er niet alleen voor dat Lee's films een herkenbare stijl hebben, ze dragen ook bij tot de narratieve ontwikkeling van de film. Door bepaalde camerabewegingen of materialen in bepaalde scènes te gebruiken, kan Lee in de films verschillende werelden en sferen creëren.

2.3. Geluid

Hoewel film duidelijk een visueel medium is, vormt ook het geluid een belangrijk aspect van de gehele filmervaring. Zo schept het geluid vaak een passende sfeer in de film en wordt de blik van de kijker gegidst door de geluiden die in de film voorkomen. Het geluid van de film kan bepaalde verwachtingen creëren, die dan door het beeld kunnen bevestigd of tegengesproken worden. Hierbij kunnen het volume, de toonhoogte en het 'timbre' een belangrijke rol spelen. In dit laatste hoofdstuk zullen we de invloed van de geluidslaag op de verschillende films bespreken. Hierbij zullen we letten op de verschillende punten die Bordwell & Thompson beschrijven in 'Film Art: An Introduction' (2004, pp. 347 - 388). Voor we met de werkelijke analyse beginnen, is het belangrijk een aantal specifieke termen te verduidelijken.

Het eerste aspect waar we op zullen letten, is het 'ritme'. Het ritme van het geluid zorgt vaak voor een bepaalde sfeer in de film en ondersteunt meestal de getoonde beelden. Zo zien we vaak hoe een actie-scène begeleid wordt door snelle, opzweepende muziek en hoe een treurige scène ondersteund wordt door tragere muziek. Ook in de montage speelt het ritme van het geluid mee. Zo worden dialogen meestal gemonteerd volgens het ritme van het gesprek. De persoon die aan het woord is, is in beeld en wanneer er iemand anders begint te praten, schakelt het beeld over naar een shot van deze nieuwe spreker. Soms loopt, om narratieve redenen, het ritme van beeld en geluid niet samen.

Vervolgens speelt ook de 'fidelity' van het geluid vaak een belangrijke rol. Dit heeft te maken met de bron van het geluid. Indien het geluid in de film van een geloofwaardige bron komt, dan is het geluid 'faithful'. Is de bron van het geluid echter niet geloofwaardig, dan noemen we het 'unfaithful'. Een voorbeeld zal dit duidelijk maken: wanneer we in beeld een paard zien lopen en we horen getrappel van hoeven, dan is dit geluid 'faithful' (hoewel het best kan zijn dat dit geluid mechanisch in de studio werd aangemaakt). Wanneer we in beeld iemand zien uitglijden over een banaan en we daarbij een 'zwiep'-geluid horen, dan is dit 'unfaithful', aangezien we weten dat dit

geen realistisch geluid is dat bij dit beeld werd gevoegd. Een geluid kan 'unfaithful' zijn om verschillende redenen. Zo kan het dienen om humor op te roepen of om een bepaalde gebeurtenis te benadrukken.

Ook het begrip 'space' is gerelateerd aan het geluid. In dat opzicht spreken we van 'diegetic sound' en 'nondiegetic sound'. 'Diegetic sound' heeft betrekking op geluiden die hun oorsprong hebben in het verhaal. Een goed voorbeeld hiervan zijn dialogen of geluiden van voorwerpen in de film. Bij 'diegetic sound' maakt men ook het onderscheid tussen 'internal' en 'external' geluid. 'Internal' duidt aan dat de geluiden van in het hoofd van één van de personages komen (wanneer we bijvoorbeeld kunnen meeluisteren naar de gedachten van het personage). 'External' duidt op de andere geluiden, de geluiden die hoorbaar zijn voor de personages in de film. 'Nondiegetic sound' verwijst naar de geluiden die hun oorsprong hebben buiten het verhaal. Het beste voorbeeld hiervan is de muziek van de film (al kan die in bepaalde gevallen toch 'diegetic' zijn).

Tot slot moet ook het aspect 'time' vermeld worden. Zo kan een geluid synchroon of asynchroon zijn met het beeld. Ook de simultaneïteit van het geluid moeten we hier bespreken. Geluid kan in een film simultaan of niet-simultaan zijn. Simultaan wil zeggen dat het geluid te horen is op het moment dat het ook in de film geproduceerd wordt. Dit zijn bijvoorbeeld de dialogen of een verteller die beschrijft wat er op dat moment gebeurt. Niet-simultaan geluid is geluid dat op een ander moment geproduceerd werd. Een voorbeeld hiervan is een verteller uit de toekomst die het verhaal vertelt als een soort terugblik op de feiten. We zien dus de gebeurtenissen in beeld, begeleid door een stem die vertelt op een moment dat de gebeurtenissen al voorbij zijn (Bordwell & Thompson, 2004, p. 347 - 388).

2.3.1. Crooklyn

Wat het geluid betreft, valt in *Crooklyn* de muziek erg op. De film bevat heel wat duidelijk aanwezige hits uit de jaren '70. Hoewel deze muziek meestal 'non-diegetic' is, komt het geluid op sommige momenten toch uit de

narratieve wereld. Zo zingen de kinderen een aantal keer mee met het bekende televisieprogramma *Soul Train* en *The Partridge Family*. Muziek zorgt op bepaalde momenten zelfs voor narratieve wendingen. Zo is het de vreemde synthesizer-muziek van de blanke buurman die bijdraagt tot de chaos in het gezin Carmichael. Het gezang van een jongen uit de buurt, Tommy La La genoemd, zorgt dan weer voor een verademing en een vrolijke noot. Ook de jazzmuziek van Terence Blanchard is duidelijk aanwezig in de film. Deze muziek ondersteunt niet alleen het personage Woody Carmichael, die een jazzmuzikant is, maar zorgt ook voor een contrast met de levendige disco- en soulmuziek die in de film te horen is. De twee leefwerelden in de film worden dus ook door de muziek onderscheiden.

Voor de rest blijft het geluid in de film vrij eenvoudig. Het is meestal simultaan, op één enkele scène na. Wanneer Troy een brief krijgt van haar moeder horen we de stem van Carolyn die de brief voorleest. Ondertussen krijgen we beelden te zien van de gebeurtenissen die in de brief worden beschreven. De gebeurtenissen zijn dus in het verleden gebeurd, terwijl een 'offscreen' stem ze in het heden vertelt.

2.3.2. Clockers

In *Clockers* vinden we een aantal voorbeelden van hoe Lee het ritme van beeld en geluid heeft gemanipuleerd om een scène beter over te brengen op de kijker. Zo zien en horen we in een aantal scènes met dialogen hoe Lee de gebruikelijke ritmische montage heeft doorbroken. In plaats van steeds de spreker in beeld te brengen, zoals men meestal doet, brengt Spike Lee in bepaalde dialogen slechts één van de gesprekspartners in beeld. Dit zien we bijvoorbeeld wanneer Rocco Klein Victor ondervraagt. Hier wordt meestal Victor in beeld gebracht, ook wanneer we Rocco Klein een vraag horen stellen. Door deze techniek krijgt de kijker niet alleen Victors antwoorden te zien, maar ook zijn reacties terwijl Rocco een vraag stelt. Ook bij het gesprek tussen Strike en Darryl Adams wordt deze techniek gebruikt om Strikes reactie op Darryls beledigingen weer te geven.

Het geluid in *Clockers* heeft een hoge graad van 'fidelity'. Op geen enkel moment vallen er geluiden op die afwijken van het geluid dat we zouden verwachten. De geluidseffecten, zoals de gewerschoten, klinken allemaal zeer realistisch. Men kan dus zeggen dat de geluiden uit de film allemaal 'faithful' zijn aan hun bron.

Wat 'space' betreft vallen er wel een aantal aspecten op. Zo maakt de muziek, die in de meeste films 'nondiegetic' is, in *Clockers* op bepaalde momenten deel uit van de verhaalwereld en is daar dus 'diegetic'. Zo horen we tijdens een scène in de Kool Breeze Bar een rapnummer. De muziek is in deze scène afkomstig van een televisietoestel dat in de bar staat opgesteld. In een andere scène horen we jonge kinderen rappen. Wanneer de camera even later verschuift, zien we dat deze kinderen ook daadwerkelijk op de stoep zitten. Ook hier is de muziek in de film dus diegetic. De rest van de soundtrack, die een mengeling is van bestaande muziek en de door Terence Blanchard voor de film gecomponeerde muziek, is echter gewoon 'nondiegetic'. Het is opvallend hoe weinig rapmuziek deze soundtrack bevat, een muziekstijl die doorgaans overvloedig aanwezig is in films met deze setting. De 'score' die door Terence Blanchard werd gecomponeerd bevat jazz-invloeden, te verklaren door het feit dat Blanchard een jazz-trompettist was voor hij filmmuziek componeerde. Door de specifieke filmtechnieken die Lee gebruikt om de emoties van personages uit te drukken (de close-ups, het dolly-shot) heeft de film geen behoefte aan 'internal diegetic sound'.

Wanneer we het aspect 'time' bespreken voor *Clockers* moeten we vaststellen dat het geluid in de film volledig synchroon is. Wel is er in de film gespeeld met de simultaneïteit van het geluid. Zo horen we in een aantal scènes hoe het geluid van de volgende scène reeds begint, terwijl het beeld van de andere scène nog loopt. Deze techniek wordt een 'sound bridge' genoemd en zorgt voor een vlottere overgang tussen verschillende scènes. In een flashback, waarin we te zien krijgen hoe Rodney Little zijn eerste moord pleegde, wordt er gebruik gemaakt van niet-simultaan geluid. We zien beelden die zich jaren voordien afspeelden, maar we horen hoe de stem van Rodney in het heden de feiten vertelt. Ook wanneer de moeder van Strike en Victor aan Rocco Klein komt vertellen wat er op de avond van de moord

gebeurde, wordt er niet-simultaan geluid gebruikt. We horen de moeder haar verhaal doen aan Rocco, terwijl we de beelden krijgen van wat Victor die avond deed.

2.3.3. Girl 6

Wat ritme betreft valt in *Girl 6* vooral de muziek op. Deze is zeer duidelijk aanwezig in de film, als ondersteuning van de sfeer en de boodschap. Er is gekozen voor trage, sensuele soundtrack van ondermeer Prince (die bekend staat om zijn erotisch getinte muziek). Deze muziek zorgt voor een onderscheiding van de verschillende werelden in de film. De scènes waarin we Judy aan het werk zien bij de sekslijn worden begeleid door de hiervoor besproken muziek. Hierdoor wordt enerzijds de erotische sfeer benadrukt en anderzijds het verschil gemaakt met de scènes waarin we Judy persoonlijk leren kennen. Het gaat dan om de gesprekken die ze met Jimmy en haar ex-vriend voert. Deze worden niet ondersteund door muziek, waardoor de scènes een heel andere sfeer krijgen. Ze zijn soberder en minder chaotisch, waardoor de dialogen beter overkomen. Door de afwisseling van de sensuele ritmes van de muziek en de stilte ontstaat in de film ook een heen en weer slingerend ritme tussen de twee werelden.

Deze muziek is opvallend vaak 'diegetic', net als in *Crooklyn* en *Clockers*. Op verschillende momenten komt de muziek van een radio die op de achtergrond staat of van de boxen in een discotheek. Op een aantal momenten komen in de film echter ook 'nondiegetic' geluiden voor. Dit is vaak het geval met de soundtrack, maar ook enkele geluidseffecten komen van buiten de narratieve wereld. Zo horen we, wanneer Judy wordt opgebeld door een baseball-fanaat, op de achtergrond het geluid van een baseballspeler die een bal wegslaat en het publiek dat begint te juichen. Bij de beelden van de liftschacht waarin het jonge meisje gevallen was, horen we op de achtergrond een kind lachen. Deze lach komt ook op een aantal andere momenten voor in de film, hoewel we nergens in de film een lachend kind te zien krijgen. Deze lach symboliseert Judy's onschuld die verdwijnt,

die als het ware in de diepte (van de liftschacht) verdwijnt. Om de telefoongesprekken in beeld te brengen, werd in *Girl 6* vaak gebruik gemaakt van 'offscreen diegetic' geluid. We zien één van de twee telefonerende personages, terwijl we de stem van het andere personage 'door de telefoon' horen.

Om te symboliseren hoe Judy ten onder gaat aan haar telefoonwerk, wordt in de film niet-simultaan geluid gebruikt. We zien hoe Judy in een badkamer plots misselijk wordt en hoe haar hoofd begint te tollen. Terwijl we deze beelden zien, horen we het geluid van één van Judy's telefoongesprekken met een man. De combinatie van de beelden met het geluid zorgen ervoor dat de kijker de twee met elkaar in verband kan brengen. We zien hoe Judy ziek wordt, terwijl het geluid de oorzaak van deze ziekte aanreikt.

2.3.4. Get On The Bus

Over het geluid in *Get On The Bus* valt eigenlijk niet zo heel veel te zeggen. Door de documentaire-stijl waarin het verhaal wordt getoond, worden er in de film weinig geluids- en beeldeffecten gebruikt. Het geluid loopt in de film steeds simultaan met de beelden en bestaat helemaal uit de dialogen tussen de personages. Er zijn geen terugblikken of voice-overs in de film. Het geluid is dus ook steeds 'diegetic', met uitzondering van de muzikale ondersteuning. Toch is deze ook soms ook 'diegetic', zoals wanneer de reisgenoten met z'n allen meezingen met een cassette van James Brown of wanneer ze zichzelf in een lied voorstellen. Het geluid valt dus niet erg op de in film, het lijkt alsof het op een rustige cadans voortkabbelt, waarmee het de reis van de personages, die ook op een gezapig tempo voortgaat, ondersteunt.

2.3.5. He Got Game

In *He Got Game* loopt het ritme van beeld en geluid grotendeels samen. In een aantal scènes is het beeld zelfs specifiek gemonteerd om bij de ondersteunende muziek te passen. Het duidelijkste voorbeeld hiervan zien we in de verschillende basketbal-wedstrijden die in slow-motion in beeld worden gebracht, met op de achtergrond de balletmuziek van Aaron Copland. Hoewel de muziek in de vorige films vaak tot de 'diegetic sound' behoorde, is de muziek in *He Got Game* volledig 'non-diegetic'. De rest van het geluid van de film is gewoon 'diegetic'. Wel wordt er vaak gebruik gemaakt van 'offscreen' en 'onscreen' geluid om bepaalde scènes in te leiden of om overgangen te vergemakkelijken (de zogenaamde 'soundbridge'). Zo horen we vaak al het geluid van een gebeurtenis in de volgende scène, terwijl de vorige scène nog in beeld is. Door deze techniek weet de kijker al op voorhand wat er in de volgende scène te zien zal zijn en wordt zijn blik dus geleid door het geluid. Ook bij de flashback, waarin Jesus door de andere kinderen uit de buurt geplaagd wordt om zijn naam, gebruikt Lee het geluid van de flashback al op de beelden van het heden. Terwijl we Jake en Jesus zien en horen praten over Jesus' speciale naam, horen we ook al hoe zijn moeder zijn naam roept. Het beeld gaat dan over naar de moeder die uit het raam hangt en Jesus roept, waarna de andere kinderen hem beginnen uit te lachen. Het geluid dient in deze scène dus om de overgang tussen heden en verleden duidelijk te maken.

Ook op andere momenten wordt de simultaneïteit van beeld en geluid gemanipuleerd om illustratieve redenen. Op verschillende momenten zien we hoe tijdens gesprekken in het heden de beelden onderbroken worden door beelden uit het verleden, om wat er gezegd wordt te illustreren voor de kijker. Wanneer de gevangenisdirecteur Jake uitvraagt over zijn succesvolle zoon Jesus, zien we tijdens het gesprek beelden van Jesus die aan het basketballen is of van Jake die in zijn cel naar krantenknipsels over Jesus kijkt. Ondertussen loopt het gesprek gewoon verder. Ook wanneer Dakota haar levensverhaal aan Jake vertelt, krijgen we af en toe beelden uit haar leven te zien. Dezelfde techniek wordt in een aantal flashforwards gebruikt.

Wanneer we de gevangenisdirecteur horen vertellen hoe ze Jake's vrijlating op poten zullen zetten of wanneer Big Time Willy de gevaren van het succes voorspelt, zien we ondertussen beelden van wat er zou kunnen gebeuren in de toekomst.

Maar ook het omgekeerde werd in *He Got Game* gebruikt. Terwijl we in beeld zien hoe Jesus brieven leest die zijn moeder vroeger aan hem schreef, horen we de stem van de kleine Jesus de brief voorlezen. We horen dus een geluid dat zich jaren vóór de beelden situeert.

Door met deze temporele structuur te spelen, geeft Lee aan hoe in dit verhaal heden en verleden sterk met elkaar verweven zijn en hoe het verleden een invloed heeft op de gebeurtenissen in het heden.

2.3.6. Summer Of Sam

Zoals bij *Crooklyn* en *Girl 6* valt ook in *Summer Of Sam* de erg overheersende muziek op in de film. Deze muziek werd zorgvuldig uitgekozen om de sfeer van de jaren '70 op te roepen. Het is ook opvallend hoe ook hier de muziek vaak 'diegetic sound' is, zoals in de scènes die zich afspelen in de discotheek. Ze draagt ook in deze film bij tot het bepalen van de sfeer. Zo is de muziek meestal uitbundig en opzwevend, wat een broeierige en paranoïde stemming helpt creëren. De zeer verschillende muziekstijlen die in de film aan bod komen, gaande van Abba's *Dancing Queen* over The Who's *Baba O'Riley* naar speciaal voor de film geschreven punkrock, ondersteunen niet alleen de verschillende karakters, maar benadrukken ook de chaos in de stad en in het hoofd van Berkowitz. Daarnaast ondersteunt ook nu weer een door Terence Blanchard gecomponeerde soundtrack de film.

Wat de 'fidelity' betreft kunnen we zeggen dat het geluid in *Summer Of Sam* tot op zekere hoogte 'faithful' is. Op bepaalde momenten is dat echter zeer duidelijk niet het geval. Het duidelijkste is dit in de scène waarin Berkowitz wordt aangemoedigd door een hond om te gaan moorden. We horen de hond hier duidelijk de woorden 'Kill! Kill! Kill!' uitspreken. In een

andere scène zien we een vlieg op een boterham van Berkowitz zitten. Wanneer men zeer goed luistert, hoort men tussen het gezoem van de vlieg een zeer hoog stemmetje 'Help me, help me!' roepen. Dit is de stem van Lee die werd opgenomen en digitaal werd vervormd. Het stukje werd in de film verwerkt als een hommage aan *The Fly* (1986) (Aftab, 2005, p. 250). In beide gevallen wordt dit 'unfaithful' geluid gebruikt om de krankzinnigheid van Berkowitz weer te geven. De sprekende hond bestaat alleen maar in de verbeelding van Berkowitz en het gezoem van de vlieg ondersteunt de vuile en chaotische indruk van Berkowitz' levensstijl. Toch is het geluid in de film altijd 'diegetic'. Zo zitten er in de film een heleboel geluidsfragmenten van tv-uitzendingen en sportcommentatoren. Deze komen echter meestal van een televisie- of radiotoestel dat in de film zit verwerkt.

Tot slot moeten we vermelden dat het geluid van *Summer Of Sam* een hoge mate van simultaneïteit heeft. De geluiden die we te horen krijgen, lopen meestal gelijk met de gebeurtenissen. Op een aantal momenten wordt hiervan echter afgeweken om een overzicht te geven van een aantal gebeurtenissen. In de laatste momenten van de film horen we journalist Jimmy Breslin een overzicht geven van de gebeurtenissen uit de zomer van 1977. We zien eerst de journalist in het heden vertellen, waarna de beelden overgaan naar beelden van 1977. We horen dus geluid dat zich in het heden situeert op beelden die zich in het verleden afspelen.

2.3.7. Bamboozled

Wat in *Bamboozled* erg opvalt, is het 'non-diegetic' geluid. Doorheen de hele film horen we de stem van Delacroix de gebeurtenissen vertellen. Deze stem is echter niet ingebed in het verhaal. Het is eigenlijk een terugblik die Delacroix na zijn dood doet op hoe de situatie uit de hand is gelopen. Geluid en beeld zijn hier dus zeker niet simultaan. Ook de stem van Sloan Hopkins vormt in sommige scènes een voice-over. Het gaat hier dan echter om 'internal diegetic sound': we horen de gedachten van Sloan, al dan niet simultaan. Bij verscheidene beeldovergangen wordt in *Bamboozled* een

'soundbridge' gebruikt: we zien de laatste seconden van een scène, maar horen ondertussen al het geluid van de volgende scène. De muziek is in deze film weer afwisselend 'diegetic' en 'non-diegetic'. Zo is de muziek vaak afkomstig van de Mau Mau's die in beeld muziek maken. Ook de muziek tijdens de *New Millennium Minstrel Show* is 'diegetic'. Deze wordt namelijk gemaakt door de 'Alabama Porch Monkeys', die een onderdeel vormen van de show. De rest van de filmmuziek werd ook nu weer verzorgd door jazz-componist Terence Blanchard ("Terence Blanchard Filmography", z.d.). Deze muziek, met opnieuw opvallend veel jazz-invloeden, begeleidt de rustigere scènes, zoals diepgaande dialogen. Naast de muziek zitten er in *Bamboozled* ook nog een aantal 'non-diegetic' geluidseffecten. Wanneer de Mau Mau's hun moordcomplot beramen, zien we hen een schiet-gebaar maken met hun handen. Hoewel er geen echte geweren in beeld zijn, horen we toch het typische geluid van een geweer dat geladen wordt.

2.3.8. 25th Hour

De geluidsband in *25th Hour* ondersteunt de sfeer die in de film heerst: het geluid is sober en ingetogen, zonder uitspattingen of effecten. Het trage ritme van de film, dat beïnvloed wordt door het gebruik van langdurende shots, wordt ook door de muziek benadrukt. De muziek, die ook hier weer door Terence Blanchard werd gecomponeerd, is in het grootste deel van de film 'non-diegetic', behalve in de scènes die zich afspelen in de club waar Monty's afscheidsfeest is. Daar horen we op de achtergrond steeds de muziek die in de club gespeeld wordt. Het opvallendste aan de soundtrack van Blanchard is dat de jazzmuziek hier gemengd werd met invloeden uit het Midden-Oosten. Vooral in het stuk waarin Francis en Jacob neerkijken op Ground Zero horen we heel duidelijk een stem die doet denken aan Islamitische gebeden. De andere geluiden in de film zijn allemaal 'diegetic'. Geen enkel geluid komt van buiten de narratieve wereld.

Een ander opvallend punt in de sobere geluidsband is het gebruik van niet-simultaan geluid in een aantal scènes. Wanneer Monty door zijn vader

naar de gevangenis wordt gebracht, begint hij een verhaal over hoe Monty's toekomst er zou kunnen uitzien indien ze zouden vluchten. Terwijl we hem horen vertellen, geven de beelden een illustratie van deze mogelijke toekomst. Ook in de haat-speech van Monty lopen beeld en geluid niet simultaan, doordat de woorden van Monty geïllustreerd worden met beeldfragmenten van inwoners van New York.

Ook bevat de film een grote hoeveelheid 'noise'. In heel wat scènes kunnen we naast de dialogen ook nog duidelijk de omgevingsgeluiden horen. Hierdoor wordt de rol van grootstad New York in de film nog versterkt.

2.3.9. She Hate Me

Ook in *She Hate Me* is het geluid erg sober gehouden. Wat opvalt, is dat Terence Blanchard met de muziek, net als Matthew Libatique met het licht en de cameratechnieken, getracht heeft om de verschillende 'werelden' in de film te ondersteunen. Zo is de muziek erg donker en treurig wanneer we Armstrong bij Progeia zien. De trage muziek met vooral lage tonen benadrukt de ondergang van het bedrijf. Wanneer hij echter in zijn appartement is, worden de beelden ondersteund door iets vrolijkere muziek, waarin duidelijk invloeden te horen zijn van Miles Davis' *Sketches Of Spain*. Hoewel de muziek hier vrolijker klinkt, geeft het trage ritme toch ook Armstrongs treurige situatie weer. In de scènes met de lesbische vrouwen is er gezorgd voor een combinatie van deze twee stijlen en een iets sneller ritme. De donkere tonen ondersteunen de onethische kant van de situatie, terwijl de vrolijkere noten en het snellere ritme als een symbool kunnen gezien worden voor Armstrongs heropstanding.

Zoals in *25th Hour* is ook hier de rest van het geluid zeer beperkt gehouden. Er is slechts éénmaal sprake van niet-simultaan geluid, wanneer Armstrong in de rechtbank het verhaal vertelt van Frank Wills, de veiligheidsagent die het Watergate-schandaal ontdekte. We horen Armstrong aan de rechter vertellen wat er met Wills gebeurde, terwijl we ondertussen geënceneerde beelden zien van hoe Wills de inbrekers in het Watergate-

gebouw ontdekte. Op dit fragment en enkele 'soundbridges' na is het geluid in *She Hate Me* steeds simultaan en 'diegetic'.

2.3.10. Inside Man

Wat opvalt aan het geluid van *Inside Man* is dat de muziek, op één nummer na, volledig bestaat uit een speciaal voor de film gecomponeerde soundtrack. Hoewel Spike Lee in het verleden vaak gebruik maakte van een mix van bestaande muziek en filmmuziek, merken we hoe Lee sinds *Bamboozled* meer en meer opteert voor een eigen soundtrack. Ook nu weer werd deze door Terence Blanchard gecomponeerd, in samenspraak met Lee, waardoor hij ook met de muziek zijn stempel kon drukken op de film (Vandervelden, 12.04.2006). Het opvallendste aspect van de muziek is het nummer dat in de intro van de film te horen is. Dit is een aangepaste versie van het Indische nummer 'Chaiyya Chaiyya'. Hoewel heel wat critici het nut van dit lied, dat oorspronkelijk te horen was in de Bollywoodfilm *Dil Se* (1998), niet zagen in de film, hebben Lee en Blanchard er toch zeer bewust voor gekozen. Het lied geeft aan de film een zekere energie en sleept de kijker vanaf het eerste moment mee in de narratieve wereld (Pais, 17.04.2006).

Het geluid is in *Inside Man* niet altijd simultaan. Wanneer de agenten bespreken hoe ze de bank eventueel zullen binnenvallen, worden deze besprekingen ondersteund door beelden van hoe het er aan toe zou kunnen gaan. Het geluid uit het heden wordt dus vergezeld van beelden die uit een mogelijke toekomst komen, zoals bij de toekomstschets van Monty's vader in *25th Hour*. Op het einde, wanneer de puzzelstukjes in Fraziers hoofd in elkaar beginnen te vallen, krijgen we een 'soundflashback'. Terwijl we aan zijn gezichtsuitdrukking zien dat hij eindelijk beseft hoe alles in zijn werking, horen we stukken van conversaties die eerder in de film plaatsvonden. De 'soundflashbacks' zijn dus eigenlijk Fraziers gedachten die we kunnen horen.

Tot slot kunnen we vaststellen dat de geluiden in *Inside Man* volledig 'diegetic' en 'faithful' zijn.

2.3.11. Besluit

Zoals met de camerabewegingen en -materialen weet Spike Lee ook met het geluid een bepaalde stijl te creëren. Wat hier echter opvalt, is dat er een evolutie merkbaar is in het gebruik van geluid en vooral van de muziek. Zo worden de eerste films (van *Crooklyn* tot *Summer Of Sam*) steeds ondersteund door een zeer opvallende soundtrack, die opgebouwd is uit reeds bestaande liedjes, al dan niet aangevuld met een 'original score' (muziek die speciaal voor de film gecomponeerd wordt). Vanaf *Bamboozled* neemt de 'original score' echter meer en meer de bovenhand en vormt de hier en daar toegevoegde bestaande muziek slechts een kleine aanvulling. Men zou dit kunnen zien als een teken dat Spike Lee doorheen de jaren geëvolueerd is als een zelfstandige filmmaker en dus nu ook de muziek volledig in de hand wil houden (in samenwerking met Lee's vaste componist, Terence Blanchard). De muziek, die in de eerste films dus vooral als doel had om een bepaalde leefwereld of tijdsgeest op te roepen (rapmuziek in *Clockers* en *He Got Game*, disco en soul in *Crooklyn* en *Summer Of Sam...*), krijgt in de latere films een 'sfeerscheppende' rol.

Naast de muziek is de geluidsband van de films meestal opvallend sober gehouden. Er wordt weinig geëxperimenteerd met asynchroon of niet-simultaan geluid, tenzij bij een sporadische vooruit- of terugblik. Deze sobere geluidsband heeft een invloed op de hiervoor besproken muziek, die hierdoor een belangrijker aandeel krijgt in de film. De rol van het geluid is dus minder opvallend in de films van Spike Lee, maar het vormt toch een niet onbelangrijk element voor het creëren van de juiste sfeer.

III. ALGEMEEN BESLUIT

Uit de voorgaande analyse lijken we te kunnen concluderen dat Spike Lee geen 'doorsnee' regisseur is. In verschillende hoofdstukken kwamen aspecten naar boven die er op wijzen dat Lee zowel qua inhoud als qua stijl een unieke en eigenzinnige kijk heeft op het filmproces. Het antwoord op de eerste onderzoeksvraag, 'Wat is Lee's persoonlijke inbreng in zijn films?', lijkt dan ook voor de hand liggend. Zo zagen we hoe Lee in zijn films een aantal biografische elementen verwerkte. Het opvallendste is natuurlijk *Crooklyn*, die opmerkelijk veel gelijkenissen vertoont met de jeugd van de familie Lee. Hoewel het officieel werd ontkend, lijkt deze film toch een zeer groot autobiografisch gehalte te hebben. Ook *Summer Of Sam*, die zich afspeelt in de zomer van 1977, lijkt een verfilming van een sleutelmoment in Lee's leven. Hoewel de film kadert in een breder historisch perspectief en een deel van het verhaal evolueert rond een seriemoordenaar, lijkt de film op sommige momenten toch ook een nostalgische terugblik op de voor Lee zo belangrijke zomer. Maar de films bevatten ook kleinere knipogen naar Lee's leven. Zo ontleende hij het woord 'idiot box' (waarmee Delacroix in *Bamboozled* de televisie omschrijft) van zijn moeder. Ook de verwijzingen naar Quentin Tarantino in een aantal films zijn niet toevallig. Lee en Tarantino liggen al jaren in de clinch, omdat Lee in het openbaar kritiek gaf op het overmatige gebruik van het woord 'nigger' in Tarantino's films. Daarnaast bevatten de films ook regelmatig verwijzingen naar andere films van Lee, zoals agent Flood in *She Hate Me* (die eerder ook in *25th Hour* opdook), verwijzingen naar *Do The Right Thing* (in *Inside Man* en *Bamboozled*) en *She's Gotta Have It* (in *Girl 6*).

Het feit dat alle films, op *Get On The Bus* na, zich afspelen in New York, is een andere persoonlijke 'touch' in Lee's films. Lee, die zich in het publiek zelden vertoont zonder kledingstuk dat op de één of andere manier verwijst naar de Big Apple, heeft zich altijd al sterk geprofileerd als New Yorker. Vooral *25th Hour* springt in dit opzicht in het oog, door de zeer duidelijke verwerking van de terroristische aanslagen van Al Qaeda op de WTC-torens in de film. Maar ook in de andere films wordt het zeer duidelijk

dat de 'setting' van het verhaal New York is. Door op geregelde tijdstippen te verwijzen naar belangrijke sportteams uit de stad, zoals de basketbal-ploeg 'The New York Knicks' en de baseball-ploeg 'The New York Yankees', verwijst Lee niet alleen naar zijn thuisbasis, maar ook naar zijn andere passie naast films maken: sport, en dan meer specifiek naar zijn twee favoriete teams.

Ook in de productie van de films zien we hoe Lee een persoonlijke invloed heeft. Zo schreef hij het scenario voor een groot deel van de films zelf of had hij er toch een grote invloed op. Enkel in *Inside Man*, *25th Hour* en *Get On The Bus* was deze iets minder merkbaar. Door deze invloed in het scenario bepaalt Lee zelf voor een groot stuk het thema en de sfeer van zijn films. We zagen in de analyse hoe een aantal thema's steeds terugkomen. Zo zijn de rassenproblematiek in de Verenigde Staten en de kritische kijk op de media twee thema's die we in bijna elke film zien opduiken. Maar ook andere thema's, zoals het omgaan met tegenslag en schuldgevoel, zien we vaak terugkomen. Ook de keuze van de acteurs en de crew is in dit opzicht belangrijk. We kunnen vaststellen hoe een aantal personen steeds opnieuw opduiken, maar hoe Lee ook nieuw talent een kans geeft. Hij zei hierover in een interview voor Adam Curry's *Inside Man*-podcast (25.07.05):

I really approach this as a general manager would do of a sportsteam. (...) It's similar, because like a team, you want a mixture, a mixture of the seasoned grizzled veterans with youth. If you get all old people it's gonna be hard because you loose vitality and energy. With all young, then you know there's no experience there. So I find that it's best to get a composite of the both.

Deze aanpak is duidelijk zichtbaar in de keuze van de acteurs. Zo zien we hoe de cast van de verschillende films steeds is opgebouwd uit zowel ervaren als minder ervaren acteurs. In *Crooklyn* stonden Alfre Woodard en Delroy Lindo tegenover de jonge Zelda Harris. In *Clockers* zagen we Lindo opnieuw opduiken, samen met John Turturro, Harvey Keitel en Isaiah Washington, maar ook nieuwkomer Mekhi Phifer. In *He Got Game* stond de ervaren Denzel Washington tegenover NBA-ster Ray Allen. Voor *25th Hour* wist Lee Edward Norton, Philip Seymour Hoffman, Barry Pepper en Brian

Cox te strikken, maar gaf hij ook een kans aan de jonge Anna Paquin. In *She Hate Me* vormden John Turturro, Woody Harrelson, Kerry Washington en Monica Bellucci de 'oude garde' en vertegenwoordigden Anthonie Mackie en Q-Tip de jeugd. Maar ook in de keuze van de crew zien we deze filosofie. Er zijn een aantal steeds terugkomende namen, zoals regie-assistent Mike Ellis, producer Jon Kilik, monteurs Barry Alexander Brown en Sam Pollard, componist Terence Blanchard en kostuumontwerpers Ruth Carter en Sandra Hernandez. Ook de meeste DP's duiken op in meerdere Lee-films. Enkel Arthur Jaffa (*Crooklyn*), Elliot Davis (*Get On The Bus*) en Rodrigo Prieto (*25th Hour*) werken slechts aan één film mee. Malik Hassan Sayeed deed de cinematografie voor maar liefst drie films (*Clockers*, *Girl 6* en *He Got Game*), Ellen Kuras was verantwoordelijk voor *Summer Of Sam* en *Bamboozled*, en Matthew Libatique's werk zagen we in *She Hate Me* en *Inside Man*.

Door deze manier van werken kan Lee zijn visie ook in het acteerwerk, maar vooral in het camerawerk doordrukken. Zo zien we hoe bepaalde cameratechnische aspecten in verschillende films opduiken, hoewel deze door andere DP's gemaakt zijn. Daaruit blijkt duidelijk de invloed van Lee op de cinematografie van de film. Zo zagen we hoe Lee vaak gebruikt maakt van een aantal 'signature shots', zoals de lange 'crane-shots', de extreme close-ups en het dolly-shot. Deze elementen dragen bij tot de specifieke stijl van Lee's films. Ook de belichting, die vaak evolueert in de films en dient om de gemoedstoestand van de personages te verduidelijken (zoals in *Clockers*, *Girl 6*, *He Got Game*, *Summer Of Sam*, *25th Hour* en *She Hate Me*), is typerend voor Lee. Het gebruik van verschillende soorten filmrol, zoals de 'reversal'-filmrol, super16-film of zelfs digitale film, geeft de films steeds een specifieke look, maar zorgt ook voor een lijn doorheen de films. De films krijgen hierdoor een bepaald 'gevoel' of een 'textuur', wat we steeds weer zien terugkomen.

We kunnen dus stellen dat Lee zeker een persoonlijke invloed heeft gehad op de thematiek van de films, de uitvoering van de productie en het in beeld brengen van het verhaal. Door de specifieke aspecten die hierboven werden aangehaald, heeft Lee een eigen stijl gecreëerd die we duidelijk zien terugkomen in de verschillende films. Maar zoals de 16de-eeuwse poëet

John Donne ooit zei: 'No man is an island'. Een mens staat nooit alleen in de wereld en ondergaat bewust of onbewust invloed van buitenaf. Deze stelling gaat ongetwijfeld ook op voor Spike Lee.

Wat in dit kader vooral opvalt, is de invloed van de tijdsgeest op de films. De thematiek en de probleemstellingen die in Lee's werk aangehaald worden, zijn vaak terug te koppelen aan de op dat moment heersende maatschappelijke en culturele sfeer. Zo was *Clockers* een reactie van Lee op de op dat moment populaire 'hood-films' (films die zich afspelen in een zwarte buurt, ook wel 'the hood' genoemd) zoals *Menace II Society* en *Boyz n The Hood*. Deze films gaven volgens Lee een verkeerde weergave van de moeilijkheden uit de probleemwijken en verheerlijkten geweld en misdaad. *Clockers* was dus bedoeld als een realistische visie op een populair thema. Ook *Get On The Bus*, die zich afspeelde rond de Million Man March, vormde een weerspiegeling van belangrijke vraagstukken die in de zwarte gemeenschap leefden in het midden van de jaren '90. *Bamboozled* kadert dan weer in de groeiende druk op televisiezenders op het einde van de jaren '90, door de hoge graad van concurrentie en de populariteit van het internet. De film behandelt een aantal ethische vragen die door de steeds belangrijker wordende strijd om kijkcijfers aan de oppervlakte kwamen. *25th Hour* bevatte dan weer de verscheurde sfeer die in New York heerste na de aanslagen van 11 september 2001. Hoewel de film al in pre-productie was toen de aanslagen gebeurden, werden deze belangrijke gebeurtenissen en hun invloed op de samenleving toch nog in de film verwerkt. Het verhaal van *She Hate Me* vormt dan weer een belangrijke kritiek op de fraude en corruptie bij grote bedrijven (zoals Enron en WorldCom) die in het begin van de jaren '00 aan het licht kwamen. Ook bevat de film verwijzingen naar de omstreden herverkiezing van de Amerikaanse president George W. Bush in 2004.

Naast de invloed van het sociale en culturele klimaat waren er natuurlijk ook nog andere instanties die hun invloed hadden op de films. Zo zijn er de studio's die de films financierden. Ondanks het feit dat Lee er steeds voor ijvert om een zo groot mogelijke vrijheid te krijgen, kunnen we toch vaststellen dat ook zij hun invloed hadden op de films. Zo zagen we hoe de verkeerde marketingstrategie van Fox Searchlight mede aan de oorzaak lag

van het floppen van *Girl 6*. Aan de andere kant kunnen we vaststellen hoe de uitgekiende marketing en de cast van *Inside Man*, die mee aan de basis lagen van het succes van de film, enkel mogelijk waren dankzij de investeringen van Brian Grazer's Imagine Entertainment. Daarnaast had een film als *Get On The Bus*, met de controversiële Million Man March als thema, er waarschijnlijk heel anders uitgezien indien hij niet was gefinancierd door een onafhankelijke groep van 15 zwarte ondernemers.

Ook de invloed van pers en publiek moet hier zeker vermeld worden. De negatieve commentaren die verscheidene films uitlokten en de lage opkomst in de zalen, hebben ongetwijfeld een invloed gehad op de bereidheid van de grote studio's om Lee grote budgetten toe te kennen. Hierdoor moest hij vaak roeien met de riemen die hij had. Zo werd *Bamboozled* voor minder dan 10 miljoen dollar gemaakt en moest Lee het voor *25th Hour* (die toch geen onwaardige cast had) doen met een budget van ongeveer 15 miljoen dollar. Deze lage budgetten hadden echter een dubbele impact op de werkwijze van Lee: langs de ene kant werd hij er materieel door beperkt, maar langs de andere kant zorgden de lage budgetten van zijn films er ook voor dat de studio's zich minder bemoeiden met zijn werkwijze, omdat ze weinig te verliezen hadden. Hierdoor kon Lee technische en narratieve experimenten uitvoeren in zijn films, waardoor hij kon 'groeien' als filmmaker.

Wanneer we de verschillende films chronologisch beschouwen, kunnen we vaststellen dat er hier en daar inderdaad evoluties hebben plaatsgevonden. Zo zien we hoe de thematiek van de films verschuift van uitgesproken Afro-Amerikaans naar meer 'algemeen maatschappij-kritisch'. Het lijkt zelfs mogelijk om het lijstje van films exact in tweeën te delen op basis van dit criterium: van *Crooklyn* tot *He Got Game* overheerst de Afro-Amerikaanse thematiek in de films, wat ook weerspiegeld wordt in de hoofdzakelijk zwarte cast. Vanaf *Summer Of Sam* lijkt de focus meer te liggen op een sterke maatschappij-kritiek, al blijft het raciale thema natuurlijk een belangrijk aspect van de films.

Ook de muzikale ondersteuning van de films heeft een duidelijke evolutie ondergaan. De films uit het begin van de behandelde periode

bevatten een duidelijk aanwezige en zelfs overheersende soundtrack, die vooral bestond uit reeds bestaande muziek (zoals de hits uit de jaren '70 in *Crooklyn* en *Summer Of Sam*, de muziek van Prince in *Girl 6* en de liedjes van onder andere James Brown in *Get On The Bus*). Het aandeel van deze muziek verminderde echter steeds meer en het belang van de 'original score', meestal gecomponeerd door Terence Blanchard, groeide. Zo is de muziek van *Inside Man*, op één nummer na, volledig door Blanchard gecomponeerd, een duidelijk verschil met de uitbundige 'seventies muziek' uit *Crooklyn*.

Hoewel het nog steeds een belangrijk punt van kritiek is, kunnen we toch stellen dat Lee ook enigszins is geëvolueerd in zijn afbeelding van de vrouwelijke personages in zijn films. Hoewel ze nog vaak in een eerder negatieve rol worden gedrukt, zien we toch hoe de vrouwen in de films 'zelfstandiger' werden en minder dienden als 'bijvoegsel' in het verhaal. De lesbische vrouwen uit *She Hate Me* en Madeline White in *Inside Man* hebben een belangrijke narratieve functie en staan ook sterk in hun schoenen. Hoewel ook Carolyn en Troy in *Crooklyn* een belangrijke narratieve functie vervulden, werden ze toch op een andere manier afgebeeld. Ze waren eerder labiel en meer afhankelijk, iets wat we ook zagen bij de vrouwen in *He Got Game* en *Summer Of Sam*. Hoewel er dus enige evolutie is vast te stellen, blijft er op dit vlak toch nog ruimte voor verbetering. Vaak werden de vrouwen toch ook als een lustobject voorgesteld (Naturelle in *25th Hour*, Sloan in *Bamboozled*, Dionna en Ruby in *Summer Of Sam*, ...), ondanks de andere kwaliteiten die ze leken te bezitten.

Voor we de vraag naar auteurschap beantwoorden, verduidelijken we eerst kort wat er onder deze term verstaan wordt. We zullen de 'klassieke' betekenis van het auteurschap hanteren, zoals die werd gebruikt door het toonaangevende Franse filmtijdschrift *Cahiers du Cinéma*. Onder leiding van François Truffaut, met zijn artikel '*Une certaine tendance du cinéma*', blies het tijdschrift de auteurschapsdiscussie (die al van in de jaren '20 sluimerde in de filmwereld) in de jaren '50 nieuw leven in (Hayward, 2000, p. 20). De invulling die *Cahiers du cinéma* aan het auteurs-vraagstuk gaf, omschrijft Pisters (2002, p. 47) als:

Het centraal stellen van de regisseur als schepper van de film, en het opsporen van de handtekening van die auteur door middel van terugkerende stijlelementen en thema's.

Door middel van zijn specifieke stijl, de mise-en-scène, het camerawerk en andere technische of inhoudelijke aspecten kan de regisseur een eigen interpretatie en inhoud geven aan de film, waardoor de film een product wordt van het creatieve brein van de regisseur, die daardoor dus de 'auteur' wordt van de film (Hayward, 2000, p. 21).

Op basis van de uitgevoerde analyse, die leidde tot de hierboven opgenoemde bevindingen, kunnen we met recht en rede stellen dat Spike Lee een auteur is. Zijn creatieve bijdrage bij het tot stand komen van de films houdt meer in dan het louter dirigeren van alle werkzaamheden achter en voor de camera. De beslissingen die Lee neemt, zowel tijdens de voorbereidingen als tijdens het filmen zelf, hebben een uitgesproken invloed op de uiteindelijke film. Zo konden we vaststellen hoe Lee zijn films, op *Summer Of Sam* en *25th Hour* na, steeds bewust kaderde in een Afro-Amerikaanse setting. Ook de steeds terugkerende actuele thema's, die vaak gekoppeld werden aan een raciaal aspect, zijn kenmerkend voor de besproken films en ook voor Lee als regisseur. De invloed van Lee op het narratieve verloop van de film, die hij verkreeg door zelf het script te schrijven of wijzigingen aan te brengen in het bestaande script, bevestigen ook de stelling dat Lee kan beschouwd worden als een auteur. De persoonlijke inbreng van Lee, zoals de biografische elementen of de setting in New York, geven aan de films een bijzonder karakter, waardoor ze zich onderscheiden van andere films.

Ook de keuzes van cast en crew die Lee, zoals we reeds vermeldden, zeer bewust maakt, hebben een invloed op de weergave van het verhaal. Het werken met ervaren acteurs zorgt voor geloofwaardige acteerprestaties, terwijl het kiezen voor jonge, maar degelijke acteurs de levendigheid van de films beïnvloedt. Op cinematografisch gebied merken we hoe Lee ook hier zijn stempel drukt op de films. In samenwerking met zijn DP gaat Lee steeds op zoek naar de juiste look voor de film en experimenteert hij regelmatig met nieuwe technieken. Toch zien we ook hoe bepaalde stijkenmerken steeds

opnieuw opduiken. Zo zien we hoe Lee ervoor zorgt dat het beeld, door het creatieve gebruik van licht en filmrollen, vaak een bepaalde textuur krijgt die erg herkenbaar is. In dat licht bespraken we reeds het opmerkelijke gebruik van 'reversal'-filmrollen, die zorgen voor een contrastrijk beeld, vaak ook in combinatie met sterke belichting. Ook via bepaalde ontwikkelingstechnieken van de filmrol zorgt Lee vaak voor een bevreemdend beeld.

Doorheen de tijd heeft Lee ook een aantal kenmerkende shots ontwikkeld die fungeren als een soort handtekening in de film. Het opmerkelijkste voorbeeld hiervan is ongetwijfeld het dolly-shot, dat we in bijna elke Spike Lee-film zien opduiken.

Niettegenstaande de evolutie die Lee doorheen de tijd heeft doorgemaakt op allerlei vlakken, blijven bepaalde kenmerken toch steeds opnieuw opduiken. Ook de politieke en sociale boodschap die Lee in zijn films brengt, lijkt onveranderd, al komt de manier waarop hij die boodschap brengt wel gematigder over. Hoewel Lee misschien niet meer de 'angry black man' is van weleer, kunnen we hem toch bestempelen als een, misschien zelfs 'dé', uitgesproken Afro-Amerikaanse filmauteur.

IV. REFERENTIES

- Aftab, K. (23.03.2006). *It's a new Spike with a soft tip*. Londen: Times Newspapers Ltd. [19.04.2006, Times Newspapers Ltd.: <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,20029-2098321,00.html>]
- Aftab, K. (2005). *Spike Lee. That's my story and I'm sticking to it*. New York: W. W. Norton & Company.
- Afscheid nemen tegen de klok. (2003). *Zone 02*, z.p.
- Alkalimat, A. (2003). *Intro in Afro-American studies*. Chicago: Twenty-first Century Books and Publications [15.04.2006, Twenty-first Century Books and Publications: <http://eblackstudies.org/intro/chapter6.htm>]
- Allen-Mills, T. (26.04.1998). Blacks 'betrayed' by an actor's kiss. *The Sunday Times*, z.p.
- Alter, E. (23.03.2006). *Inside Man*. New York: Premiere Magazine [09.04.2006, Premiere Magazine: http://www.premiere.com/article.asp?section_id=2&article_id=2689]
- Anderson, J.M. (10.01.2003). *25th Hour*. CombustibleCelluloid.Com [14.04.2006, CombustibleCelluloid.Com: <http://www.combustiblecelluloid.com/2002/25thhour.shtml>]
- Anderson, J.M. (20.10.2000). *Off-color television*. CombustibleCelluloid.Com [14.04.2006, CombustibleCelluloid.com: <http://www.combustiblecelluloid.com/bambooz.shtml>]
- Anderson, J.M. (02.07.1999). Summer of Sam. *Newsday*, p. B3.
- Arnold, W. (24.03.2006). *Spike Lee is out of his element with lackluster thriller 'Inside Man'*. Seattle: Seattle P.I. [16.04.2006, Seattle P.I.: http://seattlepi.nwsourc.com/movies/264111_inside24q.html]
- Ansen, D. (2004). Dit is mijn seksfantasie. *Focus Knack*, pp. 18 - 19.
- Banda, J. (z.d.). *Spike Lee dials up laughter in provocative Girl 6*. Houston: University of Houston [22.04.2006, University of Houston: <http://www.stp.uh.edu/vol61/119/11a.html>]
- Bankard, B. (z.d.). *Blaxploitation*. Philadelphia: Calkins Media, Inc. [27.04.2006, Calkins Media, Inc.: <http://www.phillyburbs.com/Blackcinema/blaxploitation.shtml>]

- Barcellos, Berwick, Fodor, Lipton & Wurtz (prods.). (17.12.2000). *Inside the actor's studio: Spike Lee*. [tv-uitzending]. Canal+
- Baxter, B. (12.04.1999). *The Spike Lee interview*. HBS, Inc. [29.04.2006, HBS, Inc.: <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=141>]
- Berardinelli, J. (2000). *Bamboozled*. Reelviews [15.04.2006, Reelviews: <http://movie-reviews.colossus.net/movies/b/bamboozled.html>]
- Berardinelli, J. (1995). *Clockers*. Reelview [26.04.2006, Reelview: <http://movie-reviews.colossus.net/movies/c/clockers.html>]
- Bernaers, H. (2001). Bamboozled. *Film & Televisie*, 512, pp. 25 - 26.
- Bierbauer, C. (17.10.1995). *Its goal more widely accepted than its leader*. Washington: Time Warner Company [25.03.2006, Time Warner Company: <http://edition.cnn.com/US/9510/megamarch/10-17/notebook/index.html>]
- Billen, A. (14.01.1996). The Billen interview. *Observer Life*, p. 6.
- Blackwelder, R. (z.d.). *Playing the race card*. Oakland: SPLICEDwire [13.04.2006, SPLICEDwire: <http://splicedwire.com/00reviews/bamboozled.html>]
- Blampied, A. (31.05.2001). Bamboozled. *The Bulletin*, z.p.
- Bollag, B., Detassis, P. (1995). Crooklyn. *Positif*, 418, pp. 9 - 11.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2004). *Film Art: An introduction (seventh edition)*. New York: McGraw - Hill.
- Bradberry, G. (02.09.2000). Spike Lee dismisses 'minstrel shows'. *The Times*, p. 17.
- Bradley, D. (10.09.1995). *Spike Lee's Inferno, The Drug Underworld*. New York: The New York Times Company [20.04.2006, The New York Times Company: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=990CE1D91438F933A2575AC0A963958260>]
- Brooks, X. (2001). Bamboozled. *Sight and sound*, 11(5), pp. 42 - 43.
- Brown, C. (1996). Girl 6. *Screen International*, 1052, p. 19.
- Brunson, M. (29.03.2006). *Crashing the joint*. Charlotte: Creative Loafing Media [10.04.2006, Creative Loafing Media: <http://charlotte.creativeloafing.com/gyrobase/Content?oid=oid%3A21780>]

- Buckley, W. (13.09.2005). *Is Bush a racist?* New York: National Review [18.04.2006, National Review: <http://www.nationalreview.com/buckley/wfb200509131545.asp>]
- Burns, S. (18.08.2004). *'Hate' is enough*. Philadelphia: PhiladelphiaWeekly [07.04.2006, PhiladelphiaWeekly: <http://www.philadelphiaweekly.com/view.php?id=7874>]
- Canavese, P. (2004). *She Hate Me*. Groucho Reviews [15.04.2006, Groucho Reviews: http://www.grouchoreviews.com/index.php?module=Movie_Reviews&func=display&id=1993]
- Canavese, P. (23.07.2004). *Spike Lee - She Hate Me*. Groucho Reviews [15.04.2006; Groucho Reviews: <http://www.grouchoreviews.com/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=22>]
- Carroll, L. (20.12.2002). *Review: 25th Hour*. Countingdown.com [05.04.2006, Countingdown.com: http://countingdown.com/features?feature_id=2725144]
- Cater, E. (z.d.). *He Got Game: The music of Aaron Copland*. MusicMatch, Inc. [23.04.2006, MusicMatch, Inc.: <http://www.mmguide.musicmatch.com/album/album.cgi?ALBUMID=1345277&more=1&type=cl>]
- Chan, V. (z.d.). *Bamboozled*. Brisbane: IGN Entertainment, Inc. [12.04.2006, IGN Entertainment, Inc.: <http://www.rottentomatoes.com/m/bamboozled/>]
- Clifford, R. (2002). *25th Hour*. Brisbane: IGN Entertainment, Inc. [12.04.2006, IGN Entertainment, Inc.: <http://www.rottentomatoes.com/click/movie-1119014/reviews.php?critic=columns&sortby=default&page=4&rid=825580>]
- Clockers*. (2002). ReelGeeks [15.04.2006, ReelGeeks: <http://www.geocities.com/thedonpittman/clockers.htm>]
- Cordova, R. (24.03.2006). *Inside Man*. AZcentral.com [15.04.2006, AZcentral.com: <http://www.azcentral.com/ent/movies/articles/0324InsideMan0324.html>]
- Counting the march*. (1999). Washington: NASA [25.03.2006, NASA: http://observe.arc.nasa.gov/nasa/exhibits/march/March_52.html]

- Couzens, G. (11.04.2006). *Do The Right Thing*. PoisonousMonkey [28.04.2006, PoisonousMonkey: <http://www.dvdtimes.co.uk/content.php?contentid=61151>]
- Craps, C. (30.05.2001). "Wij zwarten zijn alleen goed als grappige apen". *Gazet van Antwerpen*, z.p.
- Curry, A. (prod.). (19.07.2005). Inside Man [podcast]. iTunes Music Store.
- Curry, A. (prod.). (25.07.2005). Inside Man [podcast]. iTunes Music Store.
- Davis, M. (13.06.1996). Sexlines and videotape. *The Bulletin*, p. 16.
- DeClamecy, D., Wilson, S., Philips, E. (30.03.2005). *Famed attorney Johnnie Cochran dead*. Washington: Time Warner Company [15.04.2006, Time Warner Company: <http://edition.cnn.com/2005/US/03/29/cochran.obit/>]
- De Jong, A. (01.10.2004). *Van getto naar villa*. SAP [28.03.2006, SAP: <http://www.grenzeloos.org/artikel/viewartikel.php/id/658.html>]
- Delorme, G. (2003). "La 25e Heure", de Spike Lee. *Première*, 313, pp. 74 - 77.
- Denby, D. (11.05.1998). *Tending Goal*. New York magazine holdings, LLC. [12.04.2006, New York magazine holdins, LLC.: <http://www.newyorkmetro.com/nymetro/movies/reviews/2677/>]
- Denerstein, R. (24.03.2006). *A new 'man'*. E.W. Scripps Co. [12.04.2006, E.W. Scripps Co.: http://www.rockymountainnews.com/drmn/movies/article/0,2792,DRMN_23_4564874,00.html]
- De Vynck, G. (prod.). (12.04.2006). *MovieSnackx: MovieSnackx Special - Inside Man* [tv-uitzending]. Jim-TV.
- Disney Press Release on 25th Hour*. (2002). [Brochure]. Burbank: Walt Disney Company
- Dreher, R. (02.07.1999). Summer of Sam. *New York Post*, p. 40.
- Dunn, S. (10.04.1996). *Film's satire deteriorates into hogwash*. Tennessee: University of Tennessee [16.04.2006, University of Tennessee: <http://dailybeacon.utk.edu/showarticle.php?articleid=21900>]
- Dyson, M. E. (22.11.1995). *Words unsaid - African American women and the Million Man March*. Chicago: The Christian Century [25.03.2006, The Christian Century: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1058/is_n34_v112/ai_17829278]

- d'Yvoire, C. (1995). Crooklyn. *Studio Magazine*, 104, p. 15.
- Eisenreich, P. (2000). He Got Game - Sept jour ailleurs. *Positif*, 472, pp. 34 - 36.
- Falcon, R. (1998). He Got Game. *Sight and Sound*, 8(10), pp. 44 - 45.
- Farrakhan, L. (1995). *Up you mighty nation, you can accomplish what you will*. Chicago: Nation of Islam [25.03.2006, Nation of Islam: <http://www.noi.org/FCN/MLFspeaks/marchcall.html>]
- Felperin, L. (1997). Get On The Bus. *Sight and Sound*, 7(7), pp. 40 - 41.
- Fisher, B. (z.d.). *Filmmakers on 16 mm*. Kodak [23.04.2006, Kodak: <http://www.kodak.com/US/en/motion/16mm/why/filmMaker/revolution.jhtml?id=0.1.4.3.16&lc=en>]
- Foundas, S. (2004). She Hate Me. *Variety*, 26, p. 56.
- Frans, P. (1996). Girl 6. *Film & Televisie*, 463, p. 26.
- Full cast and crew for She Hate Me*. (z.d.). Internet Movie Database, Inc. [02.05.2006, Internet Movie Database, Inc.: <http://www.imdb.com/title/tt0384533/fullcredits>]
- Gilchrist, T. (09.01.2003). *25th Hour*. Hollywood: FilmStew [07.04.2006, FilmStew: <http://www.filmstew.com/Content/Article.asp?ContentID=4945&Pg=1>]
- Gilmer, M. (2004). *The controversy of race in Spike Lee's Bamboozled*. Notcoming.com [20.04.2006, Notcoming.com: <http://www.notcoming.com/features.php?id=9>]
- Gilroy, P. (1997). Million Man Mouthpiece. *Sight and Sound*, 7(8), pp. 16 - 18.
- Goodridge, M. (1998). He Got Game. *Screen International*, 1156, p. 24.
- Goodridge, M. (z.d.). She Hate Me. *Screen International*, 1462, p. 22.
- Grady, P. (2000). *Bamboozled*. Hollywood: Hollywood Entertainment Corporation [01.04.2006, Hollywood Entertainment Corporation: <http://www.reel.com/movie.asp?MID=131352&Tab=reviews&buy=open&CID=13#tabs>]
- Graveland, M. (1996). Girl 6. *De Filmkrant*, 167, p. 23.
- Guthman, E. (13.09.1995). *Lee's timely 'Clockers': Vivid, gritty look at deadly street life*. San Francisco: San Francisco Chronicle [23.04.2006, San

- Francisco Chronicle: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1995/09/13/DD65334.DTL>]
- Harris, E.L. (03.1997). *The demystification of Spike Lee*. New York: Filmmaker [30.04.2006, Filmmaker: http://www.moviemaker.com/issues/24/24_spikelee.html]
- Harry, A. (2000). Summer of Sam. *Black Film Bulletin*, 7(4), pp. 19 - 20.
- Hayward, S. (2000). *Cinema studies: The key concepts*. London: Routledge.
- He Got Game*. (1998). Brisbane: IGN Entertainment, Inc. [18.04.2006, IGN Entertainment, Inc.: http://www.rottentomatoes.com/m/he_got_game/]
- He Got Game. (2000). *Cahiers du cinéma*, 547, p. 76.
- He Got Game. (z.d.). *Studio Magazine*, 157, p. 38.
- Hicks, C. (15.03.1994). *Crooklyn*. Salt Lake City: Deseret News Publishing Company [22.04.2006, Deseret News Publishing Company: <http://deseretnews.com/movies/view2/1,4437,383,00.html>]
- Historical Hair Care Facts*. (10.07.1997). Mobile: AfroHair.com [27.04.2006, AfroHair.com: <http://www.afrohair.com/haircare/hairfact.htm>]
- Hoberman, J. (1994). *Crooklyn*. *The Village Voice*, 39(20), p. 49.
- Hoberman, J. (1996). Journeying men. *The Village Voice*, 41(43), p. 73.
- Hocker, C. (11.10.2002). *More brothers in prison than in college?*. Global Black New Communications [02.05.2006, Global Black New Communications: <http://www.globalblacknews.com/Jail.html>]
- Hooks, B. (1996). Talk now, pay later. *Sight and Sound*, 6(6), pp. 18 - 22.
- Hooks, B. (z.d.). *On death and patriarchy in Crooklyn*. Woods Hole: ZMag [31.03.2006, ZMag: <http://www.zmag.org/zmag/articles/hooks1.htm>]
- Hoover, R.M. (z.d.). *Worthington Memory*. Worthington: Worthington Libraries [17.04.2006, Worthington Libraries: http://www.worthingtonmemory.org/TextFiles/wpl0061_001.txt]
- Howe, D. (13.05.1994). *Crooklyn*. Washington: The Washington Post Company [20.04.2006, The Washington Post Company: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/crooklynpg13howe_a0b057.htm]
- Hunter, A. (1999). Summer of Sam. *Screen International*, 1212, p. 18.

- Joe Louis. (07.02.2006). Internet Movie Database, Inc. [17.04.2006, Internet Movie Database, Inc.: <http://www.imdb.com/title/tt0384533/board/nest/25551538>]
- Johanson, M.A. (24.03.2006). *Inside Man*. The Flick Filosopher [15.04.2006, The Flick Filosopher: http://www.flickfilosopher.com/blog/2006/03/inside_man_review.html]
- Johnson, A. (04.2001). The *culture of racism*. Socialist Review [19.04.2006, Socialist Review: <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr251/art.htm>]
- Johnson-Ott, E. (1998). *He Got Game*. Internet Movie Database, Inc. [25.03.2006, Internet Movie Database, Inc.: <http://reviews.imdb.com/Reviews/121/12199>]
- Joris, L. (17.11.2004). Sperma en lesbiennes. *De Morgen*, z.p.
- Joris, L. (13.11.2004). Spike Lee lokt opnieuw controverse uit met 'She Hate Me'. *De Morgen*, z.p.
- Kagie, R. (2001). Het succes van www.nigger.com. *Focus Knack*, pp. 6 - 9.
- Kenrick, J. (2003). *Broadway in 'The Gay 90s'*. Musical101.com [13.04.2006, Musical101.com: <http://www.musicals101.com/1890-1900.htm>]
- King, P. (05.02.2001). *A Night At The (Soap) Opera*. Washington: Time Warner Company [02.04.2006, Time Warner Company: http://sportsillustrated.cnn.com/inside_game/peter_king/news/2001/02/04/mmqb_xfl/]
- King, R. (24.03.2006). *Spike Lee does the right thing with a heist thriller that dwells on plot, not politics*. Manitoba Press Council [26.04.2006, Manitoba Press Council: www.winnipegfreepress.com/subscriber/movies/reviews/story/3401426p-3933800c.html]
- Kottman, P. (07.06.1995). Opgefokte versie van Bill Cosby. *NRC Handelsblad*, z.p.
- Kunta Kinte. (2003). Maryland: The Kunta Kinte-Alex Haley Foundation, Inc. [12.04.2006, The Kunta Kinte-Alex Haley Foundation: <http://www.kintehaley.org/rootskintebio.html>]
- La 25e Heure. (2003). *Première*, 313, pp. 28 - 29.
- Lacayo, R. & Ripley, A. (22.12.2002). *Time Magazine's Persons of the year 2002: Cynthia Cooper, Coleen Rowley & Sherron Watkins*. Missouri:

- National Freedom of Information Coalition [10.04.2006, NFOIC: <http://foi.missouri.edu/whistleblowing/whistle2002/persons.html>]
- Lally, K. (23.03.2006). *Inside Job*. The E.W. Scripps Co. [02.04.2006, The E.W. Scripps Co.: http://www.venturacountystar.com/vcs/movies/article/0,1375,VCS_157_4562008,00.html]
- Lane, A. (26.07.2004). *Baby Shower*. New York: The New Yorker [09.04.2006, The New Yorker: http://www.newyorker.com/critics/cinema/?040802crici_cinema]
- Lee, S. (reg.). (2002). 25th Hour: audiocommentaar [dvd]. USA: Buena Vista
- Lee, S. (reg.). (2000). Bamboozled: audiocommentaar [dvd]. USA: New Line Cinema.
- Lelinwalla, M. (13.07.2004). *Basketball is flip side of baseball*. JonEntineOnline [12.04.2006, JonEntineOnline: <http://www.jonentine.com/reviews/PIBasketballFlipOfBaseball.htm>]
- Levy, E. (2000). *Bamboozled*. EmanuelLevy.com [30.04.2006, EmanuelLevy.com: <http://www.emmanuellevy.com/article.php?articleID=2251>]
- Levy, E. (1998). He Got Game. *Variety*, 27, p. 57 - 58.
- Lumenick, L. (19.12.2002). *His finest 'hour'*. New York: NY Post [02.04.2006; NY Post: <http://www.nypost.com/movies/65003.htm>]
- Macnab, G. (2000). Summer of Sam. *Sight and Sound*, 12(2), pp. 57 - 58.
- Macnab, G. (2003). Summer of Sam. *Time Out London*, z.p.
- Macaulay, S. (26.10.2000). Spike, the thorn in LA's side. *The Times*, pp. 18 - 19.
- Major, W. (z.d.). *He Got Game*. Box Office [08.04.2006, Box Office: <http://www.boxoffice.com/scripts/fiw.dll?GetReview?&where=ID&terms=4033>]
- Malcolm, D. (1995). Reach for the top. *Guardian Weekly*, z.p.
- Martin, K. H. (2000). *The digital cinematographer*. Hollywood: International Cinematographers Guild [24.04.2006, I.C.G.: <http://www.cameraguild.com/technology/bamboozled.htm>]
- Martin, P. (17.09.1995). *Clockers*. Brisbane: IGN Entertainment, Inc. [26.04.2006, IGN Entertainment: <http://www.rottentomatoes.com/click/>]

movie-1065870/reviews.php?critic=columns&sortby=default&page=1&rid=805183]

Matthews, J. (01.05.1998). He Got Game. *Newsday*, p. B2.

McCarthy, T. (1996). Get On The Bus. *Variety*, 7, pp. 86 - 88.

McCarthy, T. (1996). Girl 6. *Variety*, 18, p. 47.

McManus, K. (15.09.1995). *Clockers*. Washington: The Washington Post Company [26.04.2006, The Washington Post Company: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/clockersrmcmanus_c02d2f.htm]

McMillan, T., Bambara, T.C., George, N., Johnson, C., Gates, H.L., Van Peebles, M., Lee, S. (1991). *The films of Spike Lee: Five for Five*. New York: Stewart, Tabori & Chang.

Morales, W. (12.2002). *25th Hour*. Blackfilm.com [21.04.2006, Blackfilm.com: <http://www.blackfilm.com/20021220/reviews/25thhour.shtml>]

Morris, G. (03.1997). *Blaxploitation*. Bright Lights [27.04.2006, Bright Lights: http://www.brightlightsfilm.com/18/18_blax.html]

Morris, W. (23.09.1995). *'Clockers' hits close to home*. New Haven: Yale University [08.04.2006, Yale University: <http://yaledailynews.com/article.asp?AID=5913>]

Narbonne, C. (z.d.). She Hate Me. *Première*, 333, p. 68.

National Baseball Hall Of Fame. (2006). New York: NBHOF, Inc. [16.04.2006, NBHOF, Inc.: http://www.baseballhalloffame.org/hofers_and_honorees/hofer_bios/aaron_hank.htm]

National Baseball Hall Of Fame. (2006). New York: NBHOF, Inc. [16.04.2006, NBHOF, Inc.: http://www.baseballhalloffame.org/hofers_and_honorees/hofer_bios/mays_willie.htm]

Out in the streets: the films of Spike Lee. (z.d.). Hollywood: American Cinematheque [18.04.2006, American Cinematheque: <http://www.americancinematheque.com/archive1999/99spikelee.htm>]

Pais, A.J. (17.04.2006). *Chaiyya Chaiyya plays in Hollywood*. Rediff.Com India Limited [27.04.2006, Rediff.Com India Limited: <http://in.rediff.com/movies/2006/apr/17chaiyya.htm>]

- Peak, R. (19.06.2002). *A glimpse at greatness*. Evanston: PopMatters Media [22.04.2006, PopMatters Media: <http://www.popmatters.com/books/reviews/s/spike-lee-interviews.shtml>]
- Pede, R. (2001). Een streepje politiek en satire. *Film & Televisie*, 511, p. 7.
- Pede, R. (1997). Stante Pede. *Film & Televisie*, 471, p. 8.
- Pellegrini, F. (18.01.2002). *Person of the week: 'Enron Whistleblower' Sherron Watkins*. Time, Inc. [12.04.2006, Time, Inc.: <http://www.time.com/time/pow/article/0,8599,194927,00.html>]
- Peterson, J. (1999). *African-Americans & the cinema*. Coral Gables: Coral Gables High School [13.04.2006, Coral Gables High School: http://cghs.dadeschools.net/african-american/twentieth_century/cinema.htm]
- Pierson, J. (1996). *Girl 6, Boys 3*. New York: Filmmaker [30.04.2006, Filmmaker: <http://www.filmmakermagazine.com/winter1996/JPierson.php>]
- Pisters, P. (2002). *Lessen van Hitchcock: een inleiding in mediatheorie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Quispel, C. (2002). *Hardnekkig wantrouwen: de relatie tussen blank en zwart in de V.S.* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Railton, S. (2004). *Blackface minstrelsy*. Virginia: University of Virginia [14.04.2006, University of Virginia: <http://etext.virginia.edu/railton/huckfinn/minstrl.html>]
- Ray Allen. (2006). NBA Media Ventures [17.04.2006, NBA Media Ventures: http://www.nba.com/playerfile/ray_allen/index.html]
- Rebichon, M. (1996). Girl 6 - Spike Lee pas si chaud que ça. *Studio Magazine*, 112, p. 10.
- Review: *Inside Man*. (17.04.2006). Brussel: Skynet [27.04.2006, Skynet: <http://boy-meets-girl.skynetblogs.be/?date=20060417&number=692&unit=days>]
- Rhodes, H.A. (04.04.1993). *The evolution of Rap Music in the United States*. New Haven: Yale University [16.04.2006, Yale University: <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1993/4/93.04.04.x.html>]

- Rhodes, S. (1998). *He Got Game*. Internet Movie Database, Inc. [25.03.2006, Internet Movie Database, Inc.: <http://reviews.imdb.com/Reviews/121/12157>]
- Rickey, C. (z.d.). *Bamboozled*. Brisbane: IGN Entertainment, Inc. [12.04.2006, IGN Entertainment, Inc.: <http://www.rottentomatoes.com/m/bamboozled/>]
- Robinson, R. (2005). *Black portraiture in Hollywood*. Adonis & Abbey Publishers Ltd. [01.04.2006, Adonis & Abbey Publishers Ltd.: <http://www.hollerafrica.com/showArticle.php?catId=3&artId=123>]
- Ruëll, N. (12.04.2006). Spike Lee regisseert met 'Inside Man' zijn eerste blockbuster. *De Standaard*, pp. F8 - F9.
- Ryel-Lindsey, A. (31.03.2006). *Inside Man*. Erie: Stylus Magazine [22.04.2006, Stylus Magazine: <http://www.stylusmagazine.com/feature.php?ID=2281>]
- Saada, N. (1995). Crooklyn. *Cahiers du cinéma*, 497, pp. 55 - 56.
- Schlüssel, D. (07.03.2002). *Racist Spike Lee: Kmart's bankrupt messenger*. DebbieSchlüssel.com [01.05.2006, Debbieschlüssel.com: http://www.debbieschlüssel.com/archives/2002/03/racist_spike_le.html]
- Schoenherr, S. (05.10.2000). *Bamboozled*. San Diego: University of San Diego [30.04.2006, University of San Diego: <http://history.sandiego.edu/gen/filmnotes/bamboozled.html>]
- Sexism in advertising*. (01.04.2005). Michigan: University of Michigan [19.04.2006, University of Michigan: <http://www.umich.edu/~sapac/events.sexism.html>]
- She Hate Me*. (2004). Brisbane: IGN Entertainment, Inc. [06.04.2006, IGN Entertainment: http://www.rottentomatoes.com/m/she_hate_me/]
- Sneek, D. (28.07.2005). Een humorloze Spike Lee. *De Volkskrant*, z.p.
- Sony Pictures Classics Press Release on She Hate Me*. (2004). [Brochure]. Culver City: Sony Pictures Entertainment.
- Spike Lee - Box Office Results*. (2006). Box Office Mojo, LLC. [26.03.2006, Box Office Mojo, LLC.: <http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=spikelee.htm>]
- Sterritt, D. (08.05.1998). He Got Game. *Christian Science Monitor*, p. 15.

- Stewart, J. (2002). Bamboozled. *The Moving Image*, 2, pp. 166 - 170.
- Stone, A.A. (z.d.). *Spike Lee: looking back*. Boston: Boston Review [28.04.2006, Boston Review: <http://www.bostonreview.net/BR19.6/spike.html>]
- Summer of Sam - Un Spike Lee multiple et mineur. (2000). *Studio Magazine*, 152, p. 30.
- Temmerman, J. (10.06.2000). Verslag van een collectieve zenuwzinking. *De Morgen*, p. 94.
- Temmerman, J. (12.04.2006). Bankoverval met verborgen agenda. *De Morgen*, z.p.
- Temmerman, J. (15.04.2006). 'Ik word van alles beschuldigd'. *De Morgen (DMmagazine)*, pp. 14 - 18.
- Terence Blanchard Filmography*. (z.d.). New York: Coney Island Architecture Office [26.04.2006, Coney Island Architecture Office: <http://www.terenceblanchard.com/main.html>]
- The Black Panther Party*. (z.d.). The Dr. Huey P. Newton Foundation [14.04.2006, The Dr. Huey P. Newton Foundation: <http://www.blackpanther.org/legacytwo.htm>]
- The Krasnogorsk 3*. (z.d.). NCS Products [22.04.2006, NCS Products: <http://www.k3camera.com/>]
- Thompson, A.O. (06.1999). *Psycho Killer*. Hollywood: American Society of Cinematographers [20.04.2006, American Society of Cinematographers: <http://www.theasc.com/magazine/june99/psycho/>]
- Timeline of Enron's collapse*. (30.09.2004). Washington: The Washington Post Company [11.04.2006, The Washington Post Company: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A25624-2002Jan10.html>]
- Touchstone Press Release on Summer of Sam*. (1999). [Brochure]. Burbank: Walt Disney Company
- Turan, K. (13.09.1995). *Clockers*. Los Angeles: The Los Angeles Times [26.04.2006, Los Angeles Times: <http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-movie960406-121,0,112485.story>]
- Turan, K. (02.07.1999). Summer of Sam. *Los Angeles Times*, z.p.

- Universal Press Release on Crooklyn*. (1994). [Brochure]. Hollywood: Universal Pictures.
- Van Bergeijk, J. (01.1996). *We kunnen alleen onszelf redden*. Amsterdam: Stichting Fuurland [28.03.2006, Stichting Fuurland: <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk163/lee.html>]
- Vandervelden, J. (prod.). (12.04.2006). Neon [Radio-uitzending]. Radio 1.
- Vié, C. (2003). Ma (grosse) pomme, c'est moi. *Brazil*, 5, pp. 30 - 31.
- Vinuesa, M. (1997). Crooklyn. *La Feuille*, 7, pp. 111 - 112.
- Viviani, C. (1995). Crooklyn. *Positif*, 428, pp. 5 - 8.
- Waarom moet jurylid Férid Boughedir zuchten? (20.02.1997). *De Volkskrant*, z.p.
- Walters, P. (1997). *Basketball: The Black Game*. Virginia: University of Virginia [17.04.2006, University of Virginia: http://xroads.virginia.edu/~class/am483_97/projects/walters/Mjbball.html]
- We must clean our house*. (1995). Time, Inc. [25.03.2006, Time, Inc.: <http://www.time.com/time/special/million/clinton.html>]
- What is affirmative action and why is so controversial?* (2004). ThisNation [16.04.2006, ThisNation: <http://www.thisnation.com/question/044.html>]
- White, J. (14.10.1995). *Million Man March*. Time, Inc. [25.03.2006, Time, Inc.: <http://www.time.com/time/special/million/divided.html>]
- Whitney, I. (17.01.2003). *Childhood Chaos*. The Dual Lens [29.04.2006, The Dual Lens: <http://www.duallens.com/index.asp?reviewId=11703>]
- Wieser, F. (2002). The 25th Hour - A new Spike Lee project filmed with the Arricam. *Arri News*, 9, pp. 40 - 41.
- Willekens, N. (1993-1994). *De cinema van Spike Lee*. [licentiaatsthesis]. Leuven: K.U. Leuven.
- Wintle, R. (06.05.2005). *Clockers*. Londen: ScreenSelect [10.04.2006, ScreenSelect: <http://www.screenselect.co.uk/visitor/product/19119-Clockers.html>]
- Women in Spike Lee's Bamboozled*. (28.09.2002). Inside Out Upside Down Productions [19.04.2006, Inside Out Upside Down Productions: <http://www.slashdoc.com/documents/65376>]

- Wood, J.M. (z.d.). *Hidden Agenda*. New York: MovieMaker Magazine
[23.04.2006, MovieMaker Magazine: <http://www.moviemaker.com/hop/18/cinema.html>]
- Wright, L. (24.07.1994). *One drop of blood*. New York: The New Yorker
[26.03.2006, The New Yorker: <http://www.afn.org/~dks/race/wright.html>]
- Younge, G. (16.08.2004). *Some lesbians hate 'She Hate Me'*. San Francisco:
Salon Media Group, Inc. [19.04.2006, Salon Media Group, Inc.: http://dir.salon.com/story/ent/feature/2004/08/16/spike_lee_film/index.html]

V. FILMOGRAFIE

Hieronder vindt u een lijst met de films en tv-series die op de één of andere manier hebben geïnspireerd bij het schrijven van dit werk:

4 Little Girls (1997), Spike Lee, USA
8 Mile (2002), Curtis Hanson, USA
25th Hour (2002), Spike Lee, USA
Amores Perros (2000), Alejandro Gonzales Iñárritu, Mexico
A Bronx Tale (1993), Robert DeNiro, USA
Bamboozled (2000), Spike Lee, USA
Boyz N The Hood (1991), John Singleton, USA
Carmen Jones (1954), Otto Preminger, USA
Casino (1995), Martin Scorsese, USA
Cinderella Man (2005), Ron Howard, USA
Clockers (1995), Spike Lee, USA
Crooklyn (1994), Spike Lee, USA
Dil Se (1998), Mani Ratnam, India
Do The Right Thing (1989), Spike Lee, USA
Family Man (2000), Brett Ratner, USA
Festen (1998), Thomas Vinterberg, Denemarken/Zweden
Foxy Brown (1974), Jack Hill, USA
Frida (2002), Julie Taymor, USA/Canada/Mexico
Get On The Bus (1996), Spike Lee, USA
Girl 6 (1996), Spike Lee, USA
Gone With The Wind (1939), Victor Fleming, USA
Good Times (1974), Mike Evans, USA
He Got Game (1998), Spike Lee, USA
Here Comes The Judge (1972), Melville Shavelson, USA
In Living Color (1990), Keenen Ivory Wayans, USA
Inside Man (2006), Spike Lee, USA
Jackie Brown (1997), Quentin Tarantino, USA
Jerry Maguire (1996), Cameron Crowe, USA

JFK (1991), Oliver Stone, USA
Joe s Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads (1983), Spike Lee, USA
Jungle Fever (1991), Spike Lee, USA
Lucky Ghost (1941), William Beaudine, USA
Malcolm X (1992), Spike Lee, USA
Menace II Society (1993), Albert & Allen Hughes, USA
Mo Better Blues (1990), Spike Lee, USA
Monty Python And The Holy Grail (1975), Terry Gilliam, UK
My Wife And Kids (2001), Damon Wayans, USA
Natural Born Killers (1994), Oliver Stone, USA
Pi (1998), Darren Aronofsky, USA
Requiem For A Dream (2000), Darren Aronofsky, USA
Rowan & Martin s Laugh-In (1968), Digby Wolfe, USA
Save The Last Dance (2001), Thomas Carter, USA
School Daze (1988), Spike Lee, USA
Seven (1995), David Fincher, USA
She Hate Me (2004), Spike Lee, USA
She s Gotta Have It (1986), Spike Lee, USA
Soul Train (1971), Don Cornelius, USA
Spiderman (2002), Sam Raimi, USA
Summer Of Sam (1999), Spike Lee, USA
The Amos n Andy Show (1953), Freeman Gosden, USA
The Answer (1980), Spike Lee, USA
The Birth Of A Nation (1915), D.W. Griffith, USA
The Fly (1986), David Cronenberg, USA
The Godfather Part I (1972), Francis Ford Coppola, USA
The Godfather Part II (1974), Francis Ford Coppola, USA
The Godfather Part III (1990), Francis Ford Coppola, USA
The Green Mile (1999), Frank Darabont, USA
The Jazzsinger (1927), Alan Crosland, USA
The Jeffersons (1975), Don Nicholl, USA
The Legend Of Bagger Vance (2000), Robert Redford, USA
The Partridge Family (1970), Lou Antonio, USA

The Pianist (2002), Roman Polanski, Frankrijk/Duitsland/UK/Polen

The Producers (1968), Mel Brooks, USA

The Silence Of The Lambs (1991), Jonathan Demme, USA

White Men Can t Jump (1992), Ron Shelton, USA

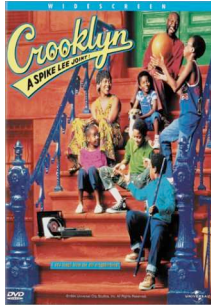
Within Our Gates (1920), Oscar Micheaux, USA

VI. BIJLAGEN

Deze bijlagen omvatten een overzicht van de inhoud van de besproken films. Omdat er in de tekst van deze verhandeling regelmatig naar specifieke inhoudelijke aspecten wordt verwezen, kunnen de beknopte samenvattingen een nuttige aanvulling vormen bij het lezen van de tekst. Ook wordt er voor elke film een beknopt overzicht gegeven van de meest opmerkelijke productieaspecten en -medewerkers. Deze informatie vormt echter geen onderdeel van de analyse van de films, ze dient louter als aanvulling bij de tekst. Bijlage 11 bevat de uitgeschreven tekst van de veelvuldig aangehaalde haat-speech die Monty in *25th Hour* voor de spiegel houdt.

Bijlage 1: Crooklyn

1. Inhoud



Crooklyn vertelt het verhaal van de familie Carmichael, een zwart gezin dat in de Bedford-Stuyvesant wijk van Brooklyn, New York woont. De film wordt voornamelijk verteld vanuit het perspectief van Troy, de enige dochter van het gezin. Doorheen de film leren we de moeilijke situatie van de Carmichaels kennen, die moeten zwoegen om te overleven. Carolyn (Alfre Woodard), de moeder, is de enige kostwinner in het gezin. Woody (Delroy Lindo), de vader, is een werkloze jazz-muzikant, die blijft geloven in betere tijden. Tussen hen in staan de vijf kinderen: Clinton, Wendell, Joseph, Nate en Troy (Zelda Harris). De chaos bereikt een hoogtepunt wanneer de elektriciteit van het gezin wordt afgesloten wegens het niet betalen van de rekeningen. De spanningen lopen zo hoog op dat Woody zelfs een tijdje het gezin verlaat. Om wat rust te brengen in het gezin wordt Troy tijdens de vakantie naar haar tante en oom gestuurd. Wanneer ze terugkomt, blijkt Carolyn kanker te hebben en een tijdje later overlijdt ze. Pas na het overlijden van Carolyn beseffen de gezinsleden wat ze aan elkaar hebben en komt er meer harmonie.

2. Opmerkelijke productieaspecten

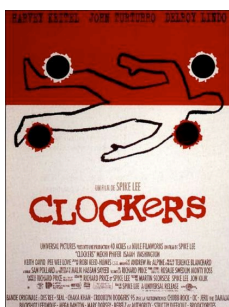
Crooklyn werd gefinancierd door Universal Studios, die de 14 miljoen dollar leverden die nodig waren voor het realiseren van de film (Aftab, 2005, p. 173). Het scenario, dat geschreven werd door Spike Lee's broer en zus, Joie en Cinque Lee, werd door Lee zelf verwerkt tot een script (Vinuesa, 1997, p. 111).

Het opvallendste aan de productie van *Crooklyn* is dat dit de eerste film is die Lee maakte nadat Ernest Dickerson, Lee's oude schoolmakker en 'director of photography' voor al zijn films tot dan toe, Lee's bedrijf *40 Acres And A Mule* had verlaten. Daarom moesten Lee en zijn vaste 'executive producer' Jon Kilik op zoek naar een nieuwe cinematograaf. Hiervoor lieten ze hun oog vallen op Arthur Jaffa. Een keuze die ze zich, wegens de moeilijke samenwerking tijdens de film, nog zouden beklagen (Aftab, 2005, p. 179). Een andere nieuwkomer in *Crooklyn* was Mike Ellis als assistent-regisseur. Ellis had wel al eerder meegewerkt aan films als *Jungle Fever* en *Do The Right Thing*, maar dan als productie-assistent.

Voor de keuze van de acteurs ging Lee op zoek naar een gemengde cast. Voor de volwassen personages zocht Lee ervaren acteurs, zoals Delroy Lindo (Woody), Alfre Woodard (Carolyn) en Isaiah Washington (Vic). Voor de kinderen ging Lee op zoek in de scholen van New York, naar onervaren maar enthousiaste jongeren.

Bijlage 2: Clockers

1. Inhoud



Clockers speelt zich af in een fictieve buitenwijk van New York. De film gaat over de jonge drugsdealer Strike (Mekhi Phifer) die door een samenloop van omstandigheden (die vooral te wijten zijn aan zijn criminele activiteiten) in moeilijkheden raakt. De problemen beginnen wanneer Strike van zijn baas Rodney Little (Delroy Lindo) de opdracht krijgt om een onbetrouwbare collega, Darryl Adams, te vermoorden. Strike durft dit zelf niet en vraagt zijn broer Victor (Isaiah Washington) om raad. Deze vertelt hem dat 'een vriend van hem' het wel zal oplossen. De volgende dag wordt Darryl Adams dood gevonden en beginnen twee inspecteurs, Rocco Klein (Harvey Keitel) en Larry Mazilli (John Turturro), een onderzoek. Hoewel alle sporen naar Strike lijken te leiden, bekent Victor onverwacht de moord. Rocco Klein weigert te aanvaarden dat hij het fout had en blijft de zaak uitspitten om toch nog te bewijzen dat Strike de schuldige is. Ondertussen wordt Strike lastig gevallen door de kleine Tyrone Jeter die naar hem opkijkt en hem begint te imiteren. Wanneer hij hierover door wijkagent Andre wordt aangepakt en ook Rodney Little moeilijk begint te doen, wordt de grond te heet onder Strike's voeten en probeert hij weg te vluchten uit de wijk. Ondertussen heeft een getuigenis van Victors en Strike's moeder Rocco Klein ervan overtuigd dat Victor inderdaad de dader was, maar dat het ging om een geval van zelfverdediging. Zo komt Victor vrij en vertrekt Strike met de trein naar een onbekende bestemming, weg van de ellende.

2. Opmerkelijke productieaspecten

Clockers zou oorspronkelijk door Martin Scorsese geregisseerd worden, met Robert DeNiro in de rol van Rocco Klein. Scorsese besliste uiteindelijk om *Casino* (1995) te regisseren en DeNiro volgde hem naar dit project. Via Jon Kilik, die met DeNiro had samengewerkt aan *A Bronx Tale* (1993), kwam het script in handen van Spike Lee. Scorsese, die samen met Richard Price het script had gemaakt, Jon Kilik en Lee gingen daarop rond de tafel zitten om te bespreken hoe dit project zou aangepakt worden. Lee bracht hier en daar wat wijzigingen aan, zoals het verschuiven van de nadruk van de film naar Strike in plaats van Rocco Klein. Door de medewerking van Scorsese had Universal er geen problemen mee om de film over te dragen aan Lee, waardoor ook de financiële kant van het project in orde was. Het budget van de film was 25 miljoen dollar, waardoor *Clockers* één van de duurste films werd die Lee tot dan toe had geregisseerd.

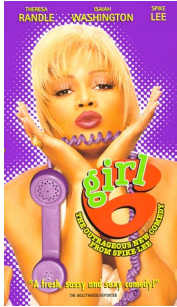
Door de verschillende belangen (Universal, Scorsese als producer en Richard Price die het script had geschreven op basis van zijn eigen boek), moest Lee bij *Clockers* rekening houden met verschillende mensen voor het nemen van beslissingen. Lee moest zich dus aanpassen, aangezien het de eerste film was waar hij zelf het script niet van in handen had.

De 'director of photography' voor *Clockers* was Maleek Hassan Sayeed, een jonge cinematograaf die met *Clockers* zijn filmdebuut maakte. Dit zorgde ervoor dat Lee zijn mening kon doordrukken (in tegenstelling tot de samenwerking met Arthur Jaffa), maar ook dat er een aantal shots mislukte en opnieuw moesten opgenomen worden.

Voor de rest van de productie kon Lee weer terugvallen op zijn team van *40 Acres And A Mule*: Mike Ellis als assistent-regisseur, Monty Ross als 'executive producer', Sam Pollard als monteur, Ruth Carter als kostuumontwerper en Terence Blanchard als componist. *Clockers* vormde de laatste samenwerking tussen Lee en zijn oude schoolmakker Monty Ross, die daarna zijn eigen weg insloeg (Aftab, 2005, pp. 186 - 199).

Bijlage 3: Girl 6

1. Inhoud



In *Girl 6* volgen we de jonge actrice Judy, die hopeloos op zoek is naar een job. Omdat ze weigert haar principes te verloochenen en zonder reden naakt in een film te verschijnen, krijgt ze maar geen filmrollen vast en raakt ze in geldnood. Ten einde raad neemt ze, als tijdelijke oplossing, een baan aan bij een telefoonseks-bedrijf. Langzaam aan zien we hoe Judy haar schroom verliest en hoe ze het werk zelfs aangenaam begint te vinden. Daardoor heeft enkel haar omgeving in de gaten dat Judy dieper en dieper wegzakt en ze haar droom om ooit een succesvolle actrice te worden nooit, zal kunnen vervullen. Wanneer de toestand uit de hand loopt en Judy bedreigingen ontvangt via de telefoon, opent ze haar ogen en vertrekt ze alsnog naar Hollywood.

2. Opmerkelijke productieaspecten

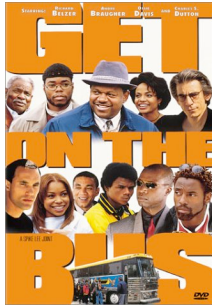
Oorspronkelijk was het de bedoeling dat Lee *Girl 6* zou maken onder de hoede van Miramax. Wegens te veel onenigheden over het script, dat op basis van Lee's aanwijzingen was geschreven door Suzan-Lori Parks (Aftab, 2005, p. 201), sprong de deal uiteindelijk af en ging Lee naar Fox Searchlight, die de film uiteindelijk zouden uitbrengen (Pierson, 1996).

Ook voor *Girl 6* contacteerde Lee Malik Hassan Sayeed, die de cinematografie voor zijn rekening zou nemen. De samenwerking verliep echter minder vlot dan bij *Clockers*, omdat Sayeed volgens Lee te veel tijd nodig had om de actrices te belichten, waardoor het schema hopeloos in de war geraakte (Aftab, 2005, p. 210). Voor de montage deed Lee ook nu weer beroep op één van zijn twee vaste monteurs: Sam Pollard. Jon Kilik was ook voor *Girl 6* de producer en Mike Ellis assisteerde Lee bij de regie. Ruth Carter had ondertussen afgehaakt als kostuumontwerper en werd vervangen door haar vroegere assistente Sandra Hernandez.

In het licht van de productie moeten ook de problemen in verband met de marketing van de film vermeld worden. De complexe film werd in de advertenties afgeschilderd als 'de nieuwe hilarische komedie van Spike Lee', waardoor het publiek met verkeerde verwachtingen naar de zalen ging (Aftab, 2005, p. 211). Hoewel de film hier en daar wel wat humor bevat, lijkt 'een hilarische komedie' inderdaad niet echt de lading te dekken.

Bijlage 4: Get On The Bus

1. Inhoud



Get On The Bus volgt een groepje van 20 zwarte mannen die met een bus van Los Angeles naar Washington D.C. rijden om er de Million Man March bij te wonen. De film focust echter slechts op een aantal van hen, zijnde reisleider George, de jonge agent Gary, Evan Sr. en Evan Jr. (vader en zoon, die door een gerechtelijk bevel 72 uur aan elkaar geketend moeten blijven), de uitbundige acteur Flip Carter, het homokoppel Kyle en Randall, de toegewijde moslim Jamal, filmstudent Xavier en de gepensioneerde Jeremiah. Tijdens de reis krijgt de groep te maken met allerlei tegenslagen, zoals een kapotte bus, een joodse chauffeur die hen in de steek laat, een politiecontrole en de jonge Evan die de benen neemt. Tijdens de reis ontstaan er hevige discussies over bepaalde aspecten van de mars en over belangrijke levensvragen.

Ondanks alles bereikt de groep toch veilig en wel Washington. Toch bereiken ze de samenkomst van 1 miljoen zwarte mannen niet, doordat Jeremiah plotseling overlijdt. Ondanks het niet bereiken van hun doel en het overlijden van een vriend, heeft de reis zijn doel toch niet gemist: ze hebben nagedacht over hun rol in de samenleving en ze zijn allemaal in één of andere zin volwassener geworden.

2. Opmerkelijke productieaspecten

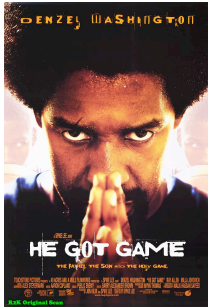
Het idee van *Get On The Bus* kwam niet van Lee zelf. Producer Reuben Cannon legde aan Lee het idee voor om een film te maken naar aanleiding van de eerste verjaardag van de Million Man March. Het script werd geschreven door Reggie Bythewood. Omdat de film klaar moest zijn binnen het jaar, zodat de release kon samenvallen met de eerste verjaardag van de Mars, moest de productie zeer snel gaan. Hierdoor werd er veel geïmproviseerd en kreeg de film zijn specifieke 'documentaire-look' (Harris, 03.1997).

Het is ook niet onbelangrijk om te vermelden dat deze film volledig gefinancierd werd door 15 vooraanstaande Afro-Amerikanen. Onder andere Will Smith, Johnnie Cochran, Reggie Bythewood (de scenarist van *Get On The Bus*), Wesley Snipes, Danny Glover, Robert Guillaume en Spike Lee zelf investeerden tussen de 100.000 en de 200.000 dollar in de film, zodat ze samen aan de vereiste 2,5 miljoen dollar kwamen (Aftab, 2005, p. 217; "Trivia for *Get On The Bus*", 1996). Belangrijke vertegenwoordigers van de Afro-Amerikaanse cultuur vereenden in deze film dus hun krachten om een historische dag voor de zwarte gemeenschap in de Verenigde Staten te verfilmen.

Deze uitzonderlijke productie onderscheidt zich ook van de meeste andere Lee-films door de crew die eraan meewerkte. Zo was Jon Kilik geen 'executive producer' in *Get On The Bus* en werden camera en montage gedaan door Elliot Davis en Leander Sales, beiden geen vaste medewerkers van Lee. Wel fungeerde Mike Ellis weer als regie-assistent.

Bijlage 5: He Got Game

1. Inhoud



He Got Game gaat over de jonge basketbal-belofte Jesus Shuttlesworth en zijn vader Jake. Jake zit een gevangenisstraf uit van 15 jaar voor de moord op zijn vrouw (en moeder van Jesus). In een flashback krijgen we echter te zien dat het ging om een ongeval tijdens een ruzie. Wanneer Jesus moet kiezen bij welke universiteit hij zal gaan spelen (en studeren) na zijn middelbare school, ontstaat er een waar mediacircus en zien we hoe iedereen Jesus naar zijn kant wil trekken. Jake wordt op dat moment tijdelijk vrijgelaten door de gouverneur, die Jake de opdracht geeft om Jesus te overtuigen bij zijn favoriete ploeg (en universiteit) Big State te gaan spelen. Indien Jake hierin slaagt, krijgt hij een strafvermindering.

Jake staat echter voor een schier onmogelijke opdracht, aangezien Jesus hem nog steeds niet heeft vergeven en weigert een gesprek met Jake aan te knopen. Langzaam aan groeien de twee echter toch dichterbij elkaar toe. Op het einde van de film spelen Jesus en Jake een 1-tegen-1 basketbalmatch. Indien Jake wint, zal Jesus tekenen bij Big State, indien Jesus wint, laat Jake hem voor altijd met rust. Jesus wint de match uiteindelijk ruim, maar besluit toch voor Big State te tekenen, waarmee de verzoening van vader en zoon een feit is.

2. Opmerkelijk productieaspecten

De film werd uitgebracht door Touchstone Pictures en werd gemaakt met een budget van om en bij de 25 miljoen dollar, ongeveer evenveel als *Clockers* dus. Het verhaal en het script werden weer volledig door Spike Lee zelf geschreven. Na de speciale productie van *Get On The Bus* ging Lee in deze film weer te werk volgens zijn vertrouwde principe, met vertrouwde mensen. Jon Kilik kwam terug als producer en Malik Hassan Sayeed nam weer de cinematografie voor zijn rekening. Barry Alexander Brown, de andere vaste monteur van Lee, zorgde voor de montage. Ook Mike Ellis was weer van de partij als assistent-regisseur.

He Got Game was na *Mo' Better Blues* en *Malcolm X* de derde samenwerking tussen Lee en acteur Denzel Washington. De samenwerking ging niet onopgemerkt voorbij, aangezien Washington in *He Got Game* een blanke vrouw kust, wat voor heel wat Afro-Amerikaanse vrouwen als een schok overkwam (Allen-Mills, 26.04.1998, z.p.).

Bijlage 6: Summer Of Sam

1. Inhoud



Summer Of Sam speelt zich af in New York in de zomer van 1977. De gebeurtenissen uit deze zomer, zoals de moordenaar David Berkowitz die New York toen onveilig maakte, de hittegolf en het wereldkampioenschap baseball, vormen de achtergrond waartegen het verhaal zich afspeelt. Dit verhaal gaat voornamelijk over hoe twee koppels, Vinny & Dionna en Richie & Ruby, deze zomer beleven in de Italo-Amerikaanse buurt waarin ze wonen. Vinny, die zijn vrouw Dionna constant bedriegt, wordt op een avond getuige van één van de moorden. De angst dat hij hierdoor het volgende slachtoffer zal zijn en zijn schuldgevoel over zijn ontrouw verscheuren hem innerlijk. Toch probeert hij zijn leven op het rechte pad te krijgen, maar de situatie loopt uiteindelijk zo uit de hand dat Dionna hem verlaat. Richie, die na

een lange afwezigheid terugkomt in de buurt waar hij was opgegroeid, past door zijn punk-uiterlijk niet meer in de macho-cultuur die er heerst in deze Italo-Amerikaanse buurt. Zijn vroegere vrienden, op Vinny na, laten hem vallen en zien hem als een buitenstaander. Hierdoor voelt Ruby, de 'plaatselijke schone', zich aangetrokken tot Richie, die anders is dan de anderen. Hun bloeiende relatie vormt een contrast met de relatie van Vinny en Dionna.

Wanneer de angst voor de moordenaar in de wijk een hoogtepunt bereikt, wordt het 'vreemde' gedrag en uiterlijk van Richie door de buurtbewoners gezien als een aanwijzing dat hij de moordenaar is. Een geïmproviseerde burgerwacht trekt erop uit om Richie af te troeven. Wanneer ze hem te pakken krijgen, wordt via de televisie echter meegedeeld dat de 'Son of Sam' gevat is in een andere wijk. Zo ontsnapt Richie op het nippertje aan de dood.

2. Opmerkelijke productieaspecten

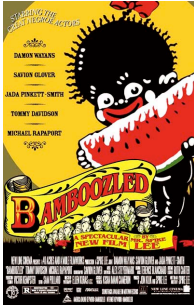
Summer Of Sam ontstond door een samenwerking tussen Spike Lee, Michael Imperioli en Victor Colicchio. Imperioli en Colicchio schreven de eerste versie van het script, waarmee ze naar Lee stapten. Hij herwerkte een aantal punten van het script, waarmee ze uiteindelijk naar Joe Roth van Touchstone trokken, die groen licht gaf voor het project.

Summer Of Sam was de eerste samenwerking in een film van Lee en 'director of photography' Ellen Kuras. Opmerkelijk was ook dat Ruth Carter, kostuumontwerper van *School Daze* tot *Clockers*, in *Summer Of Sam* opnieuw opdook in een *40 Acres And A Mule*-productie. Ook *40 Acres*-medewerker Jon Kilik was nu weer 'executive producer' en Barry Alexander Brown deed de montage. Ook in *Summer Of Sam* koos Lee weer voor zijn vaste assistent, Mike Ellis ("Touchstone Press Release on Summer of Sam", 1999, pp. 1 - 26).

De film werd volledig op locatie gedraaid in de Bronx, in de buurt waar de moordenaar destijds toesloeg. Hierdoor moest er bij de productie extra voorzichtig te werk gegaan worden, zodat de nabestaanden van de slachtoffers niet gekwetst werden door de reconstructie van de moorden ("Touchstone Press Release on Summer of Sam", 1999, p. 9).

Bijlage 7: Bamboozled

1. Inhoud



In *Bamboozled* maken we kennis met Pierre Delacroix, die werkt voor het televisienetwerk CNS. Delacroix, die niet meer kan leven met de werkomstandigheden en het gebrek aan artistieke vrijheid bij de zender, wil ontslagen worden en schrijft daarom een zeer racistische show. Hij verwacht dat de netwerk-bazen zo geshockeerd zullen zijn dat hij op staande voet ontslagen wordt. Tot zijn grote verbazing krijgt de show, *Mantan: The New Millennium Minstrel Show*, groen licht en blijkt het zelfs een succesformule. De show draait om twee zwarten, Mantan en Sleep 'n Eat, die op een plantage in het zuiden van de Verenigde Staten leven. Ze zijn enorm lui en doen niets anders dan kip en watermeloen eten, slapen en dansen. Daarbij komt nog dat de twee acteurs boven op hun zwarte huid nog eens 'blackface'-make up moeten aanbrengen, om het

racistische karakter te benadrukken.

Hoewel de show bij het grote publiek een enorm succes is, zien we hoe Pierre Delacroix, zijn assistente Sloan Hopkins en de twee acteurs die Mantan en Sleep 'n Eat spelen (Manray en Womack) het steeds moeilijker krijgen om verder te gaan met de show. Ondertussen beraamt een extremistische zwarte rap-groep, de Mau Mau's, een plan om Manray een lesje te leren. Net wanneer Manray besluit om te stoppen met de show, wordt hij ontvoerd door de Mau Mau's. Zijn executie wordt live via het internet uitgezonden. Sloan, die ondertussen gevoelens had voor Manray, geeft Delacroix de schuld van de situatie en ze vermoordt hem.

2. Opmerkelijke productieaspecten

Het idee voor *Bamboozled* ontstond reeds toen Lee nog studeerde. De film is namelijk zeer losjes gebaseerd op de verhaallijn van één van Lee's studentenfilms, *The Answer*. Ook haalde Lee ideeën bij de films *Network* (1976) van Sidney Lumet, *The Producers* (1968) van Mel Brooks en *A Face In The Crowd* (1957) van Elia Kazan (Lee, 2000).

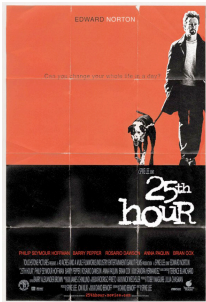
De research voor de film vormde een belangrijk deel van de productie. Lee nam hiervoor speciaal archivaris Judy Aley aan, die instond voor het opzoeken van het nodige film- en televisiemateriaal (Stewart, 2002, p. 169). Ook 'director of photography' Ellen Kuras had heel wat opzoekingswerk voor het maken van *Bamboozled*, aangezien ze geen ervaring had met het filmen met digitale camera's op deze schaal (Aftab, 2005, p. 261).

New Line durfde het als enige aan om dit gewaagde project onder de arm te nemen en de film uit te brengen (Levy, 2000). Het gewaagde onderwerp op een overtuigende manier aan de man brengen was geen sinecure. De affiche en de advertenties die voor de film waren ontworpen, in de stijl van de affiches die in de 19de eeuw werden gemaakt voor de echte minstrel-shows, zorgden voor heel wat opschudding. De meeste uitgevers weigerden om de advertentie in hun krant of tijdschrift af te drukken (Schoenherr, 05.10.2000).

Ook in *Bamboozled* werden de belangrijkste productie-taken uitgevoerd door vaste medewerkers, zoals Jon Kilik (producer), Ruth Carter (kostuumontwerpster) en Mike Ellis (assistent-regisseur). Door de grote hoeveelheid filmmateriaal werkten zowel Sam Pollard als Barry Alexander Brown mee als monteurs aan *Bamboozled*.

Bijlage 8: 25th Hour

1. Inhoud



In *25th Hour* volgen we Montgomery 'Monty' Brogan op zijn laatste dag als een vrij man, voordat hij 7 jaar wordt opgesloten voor drugshandel. In die 24 uur zien we hoe Monty afscheid neemt van zijn vriendin Naturelle, zijn vrienden Francis en Jacob, zijn vader en zijn criminele collega's. We zien hoe deze verschillende personages omgaan met het afscheid, maar ook met de schuldgevoelens die ze hebben. Elk van de personages voelt zich op de één of andere manier verantwoordelijk voor de situatie waarin Monty verzeild is geraakt. Naast deze laatste 24 uur wordt in de film via flashbacks ook het verleden van Monty geschetst, zodat ook de kijker te weten komt hoe het zover is kunnen komen.

2. Opmerkelijke productieaspecten

Het script voor *25th Hour* werd door David Benioff geschreven op basis van zijn eigen boek. Industry Entertainment, het bedrijf van acteur Tobey Maguire, had de filmrechten van het boek gekocht en had Benioff de opdracht gegeven om het te verwerken tot een filmscript. Normaal gezien zou Maguire zelf de rol van Montgomery Brogan op zich nemen, maar hij koos er uiteindelijk voor om de rol van Peter Parker alias Spiderman te spelen in *Spiderman* (2002). Via Todd Feldman, die 'agent' van Benioff, belandde het script uiteindelijk bij Spike Lee, die het op zijn beurt doorstuurde naar Edward Norton. Norton, die al met Lee wilde samenwerken sinds *He Got Game*, was meteen gewonnen voor het verhaal. Hij stuurde het dan weer door naar Disney, die besliste om met Lee en Norton in zee te gaan voor de productie van de film. De film kostte 15 miljoen dollar, wat bijzonder weinig is in vergelijking met de gemiddelde Hollywood-film, en werd op acht weken gefilmd in New York (Delorme, 2003, pp. 74 - 77).

Zowel Tobey Maguire als Edward Norton namen samen met Jon Kilik de rol van producer op zich voor deze film. Barry Alexander Brown zorgde opnieuw voor de montage en Sandra Hernandez ontwierp de kostuums.

Omdat Ellen Kuras niet beschikbaar was, vroeg Lee aan Rodrigo Prieto om de taak van 'director of photography' op zich te nemen. In samenspraak met Lee creëerde Prieto een specifieke look voor de film, die de sfeer moest versterken ("Disney Press Release on *25th Hour*", 2002, p. 14).

Bijlage 9: She Hate Me

1. Inhoud



She Hate Me vertelt het verhaal van de jonge zwarte zakenman John Henry 'Jack' Armstrong, die één van de onderdirecteurs is van een groot farmaceutische bedrijf, Progeia. Wanneer Armstrong ontdekt dat de directie van Progeia geknoeid heeft met testresultaten van een AIDS-medicijn, ziet hij het als zijn plicht om dit mee te delen aan de ethische commissie. Armstrong wordt vervolgens ontslagen en de directie van Progeia zorgt ervoor dat alle sporen van de fraude leiden naar hem. Armstrong zit mentaal en financieel aan de grond en wanneer zijn ex-vriendin Fatima, die nu lesbisch is, voorstelt om haar zwanger te maken tegen betaling, hapt Armstrong toe. Fatima ziet hierin een gat in de markt en al snel maakt Armstrong nog meer lesbische vrouwen zwanger, aan 10.000 dollar 'per stuk'. Tegen de tijd dat Armstrong voor de rechter moet verschijnen om zich te verantwoorden in de zaak van de fraude bij Progeia, is hij de natuurlijke vader van 19 kinderen. Dankzij een dvd die Armstrong ontving van zijn vriend en wetenschapper bij Progeia, Dr. Herman Schiller, vlak voor die zelfmoord pleegde, kan Armstrong de ware schuldige, directeur Leland Powell, aanduiden. Armstrong wordt vrijgelaten en Powell verdwijnt achter de tralies. Jack vormt tenslotte een gezin met Fatima, diens vriendin Alex en hun twee kinderen, Jackie en Joe.

2. Opmerkelijke productieaspecten

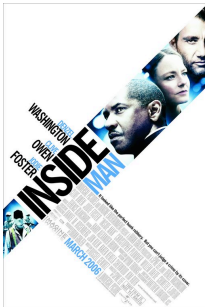
She Hate Me schreef Lee samen met Michael Genet. Lee speelde met het idee om een film te maken over lesbische vrouwen met een kinderwens. Hij gaf aan Genet de opdracht om daar rond een verhaal te schrijven. Op basis van Genets verhaal, aangevuld met een aantal van zijn eigen ideeën, schreef Lee vervolgens het uiteindelijke script voor de film.

Gezien het moeilijke thema van de film en de sterke politieke boodschap was het moeilijk om een maatschappij te vinden die de film wou financieren. Uiteindelijk kreeg Lee Sony Picture Classics zover om 8 miljoen dollar in het project te steken. Hierdoor moest Lee op allerlei aspecten bezuinigen. Zo kon hij het zich niet permitteren om een sterrencast bij elkaar te zoeken. Toch slaagde hij erin om John Turturro, Anthony Mackie en Kerry Washington te overtuigen om mee te werken (Aftab, 2005, pp. 293 - 295; Joris, 13.11.2004, z.p.).

Verder is het opvallend dat Jon Kilik ontbreekt als producer. Ook kostuumontwerper Sandra Hernandez werkte niet mee aan *She Hate Me*. Haar functie werd ingevuld door Donna Berwick. Monteur Barry Alexander Brown en regie-assistent Mike Ellis waren wel aanwezig ("Full cast and crew for *She Hate Me*", z.d.).

Bijlage 10: Inside Man

1. Inhoud



Inside Man is wat we noemen een 'heist-film', een film die gaat over een gijzeling of een bankkraak. In *Inside Man* wordt een filiaal van de Chase-bank in New York overgenomen door ene Dalton Russell en zijn team. De bank wordt afgesloten van de buitenwereld en de klanten en het personeel van de bank worden gegijzeld. Alle gijzelaars worden verplicht om dezelfde overall aan te trekken als de gijzelnemers. Al snel wordt de gijzeling ontdekt en wordt de omgeving afgezet door de politie. Inspecteur Keith Frazier (Denzel Washington) en zijn collega Bill Mitchell (Chiwetel Ejiofor) krijgen de leiding over de operatie.

Wanneer zakenvrouw Madeline White (Jodie Foster) zich in opdracht van de bankdirecteur met de zaak komt bemoeien, wordt duidelijk dat er meer aan de hand is dan een gewone bankoverval. Russell heeft

duidelijk een doel voor ogen en bankdirecteur Arthur Case wil ten alle kosten vermijden dat hij hier in slaagt. Ondertussen onderneemt Frazier vruchteloze pogingen om erachter te komen wat Russells plan is en om de gijzelaars te bevrijden. Net wanneer de politie besluit om met geweld een einde te maken aan de gijzeling, komen de gijzelnemers naar buiten. Voor de politie is het onmogelijk om de daders van de slachtoffers te onderscheiden. De hele zaak wordt nog vreemder wanneer blijkt dat er niets is gestolen uit de bank. Na lange ondervragingen van alle gijzelaars wordt uiteindelijk, tegen de zin van Frazier, besloten om de zaak te seponeren. Frazier en Mitchell blijven de zaak echter onderzoeken en ontdekken zo dat bankdirecteur Case de bank oprichtte met Nazi-geld. Een deel van dit geld, in de vorm van diamanten, lag nog verstopt in een geheime kluis in de bank. Russell, die zichzelf had laten inmetelen in een dubbele wand, wandelt ondertussen de bank uit met de diamanten op zak. Pas achteraf beseft Frazier hoe de vork aan de steel zat, maar dan is de vogel reeds lang gevlogen. Wel heeft hij een oorlogsmisdadiger, Arthur Case, kunnen vatten.

2. Opmerkelijke productieaspecten

Inside Man is zonder enige twijfel Lee's grootste productie tot nu toe, met een productiebudget van 45 miljoen dollar. De film, die gemaakt werd aan de hand van een script van debuterend scenarist Russell Gewirtz, kwam slechts 'toevallig' in Lee's handen. Imagine Entertainment, het filmbedrijf van Brian Grazer en Ron Howard had de rechten op het scenario. Normaal zou Ron Howard de film regisseren, maar die koos op het laatste moment voor *Cinderella Man* (2005) met Russell Crowe. Toen Brian Grazer niet meteen een andere regisseur vond voor de film, liet Lee (die via via het scenario in handen had gekregen) weten dat hij wel geïnteresseerd was.

De samenwerking tussen Lee en Grazer was voor een Lee een uitstekende kans om zijn talenten te tonen in een productie van formaat. Door het gigantische budget kon hij Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster en Willem Dafoe strikken voor deze film (*Inside Man* podcast, 19.07.2005).

Ondanks de grote schaal van de productie en de afhankelijkheid van Imagine Entertainment, wist Lee ook voor *Inside Man* een aantal belangrijke posten te bezetten door zijn vaste medewerkers. Zo werd de film ook deze keer gemonteerd door Barry Alexander Brown. Na zijn afwezigheid in *She Hate Me* was Jon Kilik terug als producer en Donna Berwick stond in voor de keuze van de kostuums.

Wat opmerkelijk is aan *Inside Man*, is dat Spike Lee, ondanks de omvang van het project, de film volledig zelf in handen had. Er waren op voorhand een aantal afspraken gemaakt over wat kon en wat niet, waarna Lee werd vrijgelaten in zijn regie (Ruëll, 12.04.2006, p. F8).

Bijlage 11: Monty's haat-speech uit 25th Hour

Fuck me? Fuck you! Fuck you and this whole city and everyone in it. Fuck the panhandlers, grubbing for money, and smiling at me behind my back. Fuck squeegee men dirtying up the clean windshield of my car. Get a fucking job! Fuck the Sikhs and the Pakistanis bombing down the avenues in decrepit cabs, curry steaming out their pores and stinking up my day. Terrorists in fucking training. Slow the fuck down! Fuck the Chelsea boys with their waxed chests and pumped up biceps. Going down on each other in my parks and on my piers, jingling their dicks on my Channel 35. Fuck the Korean grocers with their pyramids of overpriced fruit and their tulips and roses wrapped in plastic. Ten years in the country, still no speaky English? Fuck the Russians in Brighton Beach. Mobster thugs sitting in cafés, sipping tea in little glasses, sugar cubes between their teeth. Wheelin' and dealin' and schemin'. Go back where you fucking came from! Fuck the black-hatted Chassidim, strolling up and down 47th street in their dirty gabardine with their dandruff. Selling South African apartheid diamonds! Fuck the Wall Street brokers. Self-styled masters of the universe. Michael Douglas, Gordon Gecko wannabe motherfuckers, figuring out new ways to rob hard working people blind. Send those Enron assholes to jail for fucking life! You think Bush and Cheney didn't know about that shit? Give me a fucking break! Tyco! Inclone! Adelphia! WorldCom! Fuck the Puerto Ricans. 20 to a car, swelling up the welfare rolls, worst fuckin' parade in the city. And don't even get me started on the Dom-in-i-cans, because they make the Puerto Ricans look good. Fuck the Benson Hurst Italians with their palmaded hair, their nylon warm-up suits, and their St. Anthony medallions. Swinging their, Jason Giambi, Louisville slugger, baseball bats, trying to audition for the Sopranos. Fuck the Upper East Side wives with their Armani scarves and their fifty-dollar Balducci artichokes. Overfed faces getting pulled and lifted and stretched, all taut and shiny. You're not fooling anybody, sweetheart! Fuck the uptown brothers. They never pass the ball, they don't want to play defence, they take fives steps on every lay-up to the hoop. And then they want to turn around and blame everything on the white man. Slavery ended one hundred and thirty seven years ago. Move the fuck on! Fuck the corrupt cops with their anus violating plungers and their 41 shots, standing behind a blue wall of silence. You betray our trust! Fuck the priests who put their hands down some innocent child's pants. Fuck the church that protects them, delivering us into evil. And while you're at it, fuck JC! He got off easy! A day on the cross, a weekend in hell, and all the hallelujahs of the legioned angels for eternity! Try seven years in fuckin' Otisville, Jay! Fuck Osama Bin Laden, Alqueda, and backward-ass, cave-dwelling, fundamentalist assholes everywhere. On the names of innocent thousands murdered, I pray you spend the rest of eternity with your seventy-two whores roasting in a jet-fuelled fire in hell. You towel headed camel jockeys can kiss my royal, Irish ass! Fuck Jacob Elinsky. Whining malcontent. Fuck Francis Xavier Slaughtery, my best friend, judging me while he stares at my girlfriends ass. Fuck Naturelle Riviera. I gave her my trust and she stabbed me in the back. Sold me up te river. Fucking bitch. Fuck my father with his endless grief. Standing behind that bar, sipping on club soda, selling whiskey to firemen and cheering the Bronx Bombers. Fuck this whole city and everyone in it. From the rowhouses of Astoria tot the penthouses on Park Avenue. From the projects in the Bronx to the lofts in SoHo. From the tenements in Alphabet City to the brownstones in Park Slope, to the split-levels in Staten Island. Let an earthquake crumble it. Let the fires rage. Let it burn to fucking ash and then let the waters rise and submerge this whole rat-infested place. No. No, fuck you, Montgomery Brogan. You had it all and you threw it away, you dumb fuck!